Abt Voglers kompositorisches Wirken

mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät I. Sektion

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

James Simon

aus Berlin.

BERLIN 1904.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke)

Linienstraße 158.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552302_0066

Einleitung.

Bevor ich mich der Behandlung meines Themas zuwende, ist eine genaue Abgrenzung desselben erforderlich. Über Abt Vogler liegt bis jetzt fast nur Biographisches vor. In Jos. Froehlichs Biographie (1845)[1]) wird zwar auch seiner kirchlichen und dramatischen Schöpfungen gedacht, doch in einseitig überschwenglicher Weise. Auf einen Aufsatz des Engländers J. H. Mee[2]), eines Cambridger Musikprofessors, geht das Buch von K. E. v. Schafhäutl[3]) zurück, das sich in seinem biographischen Teil meist als verlässlich, in den spärlichen ästhetischen Betrachtungen aber als höchst oberflächlich, matt und dilettantisch erweist. Über ein leeres Schwärmen kommt Sch. nicht hinaus, und der mannigfachen Schattenseiten in Voglers Kompositionen wird überhaupt nicht gedacht. Ferner sei auf die einschlägigen Artikel von Fétis[4]), P. Stumpf[5]), H. Künzel[6]), Eitner[7]) verwiesen. An einer zusammenfassenden Darstellung seines kompositorischen Wirkens fehlt es noch; eine solche will ich in Folgendem zu geben versuchen, wobei die historische Einstellung Voglers in Sinfonie,

[1]) Sie steht in dem Anhang, der dem 8. Band des „Archivs des histor. Vereins für den Untermainkreis“ beigefügt ist.

[2]) In Groves „A Dictionary of Music and Musicians“ 1885. IV., 324—331.

[3]) Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter u. Musikal. System, seine Werke, seine Schule, Bildnisse etc. (Augsburg 1888). Die auf S. 3 in Aussicht gestellte umfassende Biogr. ist uns Sch. schuldig geblieben. Nachlass Schafh.'s im Besitz der Hof- u. Staatsbibl. München. Der betreffende Passus bei Sch. lässt vermuten, dass die besagte Biogr. bereits im Brouillon fertig war, als das Buch erschien.

[4]) Biographie universelle des musiciens (2. Aufl.) 8. Bd. S. 375 ff.

[5]) In „Denkwürdige Bayern“ (München 1865) S. 287 ff.

[6]) Ein Lebensbild. Dem Kölner Männergesang-Verein gewidmet zur Erinnerung an das Festkonzert desselben, veranstaltet am 29. Juni 1867, zur Errichtung eines Denkmals für Vogler in Darmstadt (daselbst 1867).

[7]) Vgl. A. D. B. 40, S. 169 ff. und sein Quellenlexikon, Band X, S. 121 ff.

Messe und Psalm auf Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“ Bezug nehmen soll. Auf die interessante Persönlichkeit des Mannes[1]) werden nur hie und da ein paar Streiflichter fallen, es handelt sich hier keineswegs um die Klarstellung dieses schon zu Voglers Lebzeiten so widersprechend beurteilten Charakters. Etwas vom Charlatan, vom blendenden Reklamehelden dürfte wohl noch lange an ihm haften bleiben. Das Eitele, etwas Posenhafte seines Auftretens, von dem auch Max Maria v. Weber in der Biographie seines Vaters redet[2]), musste besonders einem lauteren Künstler wie Mozart zuwider sein. Bei Mozarts herben und ironischen Urteilen über Vogler wirkte freilich auch die Tatsache mit, dass das ganze Mannheimer Musikpersonal gereizt über den Geistlichen redete[3]); vielleicht hat man sie auch einer Abneigung Mozarts gegen Geistliche zuzuschreiben, die sich musikalisch bethätigten. Ebensowenig soll hier von seinem Klavierspiel, seinem Simplifikationssystem die Rede sein, von dem Theoretiker nur, sobald die Kompositionen unmittelbar Veranlassung dazu geben. Vielmehr wird das kompositorische Wirken Abt Voglers im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Gilt doch noch heute die Mahnung, die Schumann 1840 in der Anmerkung zu einem Aufsatz[4]) aussprach: „Es wäre wohl der Mühe nicht unwert, auch an Voglers Werke in einer ausführlichen kritischen Würdigung einmal zu erinnern.“

Um Voglers Stellung in der Musikgeschichte einigermassen deutlich bestimmen zu können, empfiehlt es sich, die in ihm verborgenen romantischen Momente besonders zu berücksichtigen. Es wäre vermessen, wollte ich eine feste Definition des so vagen Begriffs „Romantik“ zu geben versuchen, der von den litterarischen Romantikern selbst ganz verschieden bestimmt worden ist, oft von einem einzigen immer wieder anders. Vielmehr will ich mich an die Merkmale halten, die einer geschichtlichen Betrachtungsweise

[1]) Den Menschen Vogler charakterisiert nach Aufzeichnungen von Zeitgenossen ein Feuilleton Josts van der Lüchten in der Bockschen Musikztg. 1874. S. 337.

[2]) C. M. v. Weber, Leipzig 1864. 1. Bd. S. 77.

[3]) Vgl. das „Kirchenmusikal. Jahrbuch“ (1887) II., 57 u. besonders Jahns Mozart (3. Aufl.) I., 439. — Seinen Charakter will Schafh.'s Biographie rein waschen; diese scheint nur den Zweck zu verfolgen, Vogler gegen die zahlreichen Angriffe seiner Zeitgenossen zu verteidigen, wie Eitner in seiner Besprechung des Buches (Monatsh. f. Musikgesch. XIX., 150 ff.) bemerkt.

[4]) Vergl. Jansen, Schumanns Schriften über Musik und Musiker II., 506, 4. Aufl.

als den musikalischen Romantikern eigentümlich gelten. Geschichtlich datiert der Begriff der musikalischen Romantik erst seit dem Anfang des 19. Jahrh. Für die Sinfonie etwa setzt Kretzschmar den Beginn der Herrschaft eines romantischen Stils um 1815 an. „Alle Sinfonien, die neben Beethoven etwas bedeuten, repräsentieren eine Seite des romantischen Geistes“[1]). Wie man aber in der Litteratur schon vor der Konstituierung der romantischen Schule (1797/98), vor der Gründung des Athenäums durch die Gebrüder Schlegel von romantischen Momenten in der deutschen Dichtung spricht, so auch in der Musikwissenschaft. Ein kurzer Hinweis, wenigstens auf einige romantische Züge unserer klassischen Meister sei hier gestattet, da sie sich zum Teil auch bei Vogler werden entdecken lassen.

Jener subjektive Zug, der uns schon bei den Madrigalisten gegen Ende des 16. Jahrh., in Motetten Josquins begegnet, tritt noch bestimmter und eindringlicher in den Passionen und Kantaten Bachs zu Tage; in seinen Orgel- und Klavierwerken ist es allein schon die ewig neue Harmonik, die „auf eine angenehme Art befremdet“[2]). Händels Oratorien bergen eine Fülle romantischer Momente. Die Tonmalerei[3]), die bekanntlich schon in der älteren Vokalmusik eine wichtige Rolle spielte[4]), findet dort reichlichste Verwendung. Man denke an den Einsturz des Dagontempels im „Samson“, an den Untergang der Ägypter durch die hereinbrechenden Meeresfluten im „Israel“, an die unverfälschte Naturmusik in „L'Allegro il pensieroso ed il moderato“ (1740). Romantische Elemente finden sich bei Gluck, der die Programmouverture wieder erneut, dämonischem Wesen in seinen Opern Raum gönnt, in der „Armida“ vielfach äussere Erscheinungen des Naturlebens in Töne bannt[5]). Haydn bereichert die Programmmusik mit

[1]) Führer durch den Konzertsaal I, 1. S. 225.

[2]) So fasst Novalis einmal den Begriff des Romantischen.

[3]) Wenn anders das Streben des Musikers, die sinnliche Erscheinungswelt in den Bereich seiner Kunst zu ziehen, indem er deren tonmalerische Kräfte sich entfalten lässt, ein „romantisches“ genannt werden darf. — Über Tonmalerei vergl. Gesammelte musikästhetische Aufsätze von William Wolf (Stuttgart, Grüninger, 1894).

[4]) Es sei nur an Nic. Gomberts 3stimmigen „Vogelgesang“, Demantius' Schlacht- und Siegeslieder, an Jannequins Schlacht- und Jagdbilder erinnert.

[5]) Man vergegenwärtige sich z. B. das liebliche Naturbild in der Schilderung von Armidas Zaubergarten.

Sinfonien, deren Titel freilich nicht alle von ihm selbst herrühren; an Händel und Bendas Melodramen anknüpfend, pflegt er die Tonmalerei, in der sich zugleich die Sehnsucht nach einem innigeren Zusammenleben mit der Natur, eine Freude am Harmlos-Naiven offenbart. Romantisches Wesen ist im „Don Giovanni“ heimisch, wo wir an die Pforten des Geisterreichs geführt werden, geheimnisvolle Symbolik waltet in der Zauberflöte. Und wo bei Mozart das mystische Element hervortritt, da mutet auch die Instrumentation durchaus romantisch an. Der subjektive Zug macht sich am entschiedensten wohl bei Beethoven geltend; in der missa solemnis etwa bricht eine titanische Subjektivität hervor. Die Sonaten und Quartette der letzten Periode weisen als echt romantisches Moment auf: den Hang zum Übernatürlichen, Transcendenten, Ätherisch-Verklärten[1]).

Zu einigen dieser romantischen Momente gesellen sich nun bei Vogler, wie ich darzutun hoffe, manche Vorahnungen dessen, was speziell die romantische Schule kennzeichnet. In gewisser Hinsicht wird er uns neben anderen als ihr direkter Vorläufer erscheinen. Da alles, was dem Romantischen in Vogler neue Bausteine zuträgt, mit in die Untersuchung hineingezogen werden soll, so wird gelegentlich der Orgelmusik ausnahmsweise auch der ausübende Künstler kurz zu betrachten sein. Was die Behandlung der Kompositionen angeht, so waren mancherlei Beschränkungen geboten. In Schafh.'s Verzeichnis ist die Fundstätte der Werke nicht überall angegeben[2]); auch in dem jüngst erschienenen letzten Band des Eitnerschen Quellenlexikons vermisst man sie noch vielfach[3]).

---

[1]) E. T. A. Hoffmann nennt Beethoven den romantischen Tonkünstler im eigentlichen Sinn, weil er allein „die unendliche, durch nichts zu stillende und daher ewig schmerzliche Sehnsucht“ errege.

[2]) So mussten aus der Fülle der geistl. Vokalwerke die S. 250 ff. verzeichneten Messenstücke ununtersucht bleiben.

[3]) Bei verschiedenen Motetten, 2 Melodramen: „Zoroastre“ und „Tuiskon ist erwacht“ (1814), bei 5 Laudates, einigen Misereres, 4 Requiems etc.

Kapitel I.

Voglers Instrumentalmusik.

§ 1.

Voglers Instrumentalkompositionen lassen sich gruppieren in Klavier-Musik, Orgelstücke und Sinfonien.

Demnach wird sich unsere Untersuchung zunächst mit den Kompositionen für Klavier allein oder in Verbindung mit anderen Instrumenten zu befassen haben, d. h. mit den Variationen, Sonaten und Konzerten.

„Um Variationen zu setzen, braucht der Kompositeur kein grosser Melopoet zu sein, aber destomehr Phraseologie muss er inne haben. Sein Hauptverdienst ist, neue Spielarten zu erfinden, neue Formen, neue Figuren der Vorzeichnung anzupassen: er muss im Stande seyn, dieselbe Analogie, die im Thema zwischen Harmonie und Harmonie, zwischen Melodie und Melodie herrscht, in den Veränderungen beizubehalten.“ Dieses ziemlich bescheidene Prinzip, das nicht auch auf Mannigfaltigkeit des Stimmungsgehalts der einzelnen Variationen dringt, hat Vogler gelegentlich der „Verbesserungen der Forkelschen Veränderungen über das englische Volkslied „God save the king“ (Frankfurt 1793) theoretisch ausgesprochen. Praktisch folgt er ihm in den 16 Variationen[1]) über das Hauptthema der Ouverture zur Operette: „Der Kaufmann von Smyrna“, die uns später noch begegnen wird. Das Ganze hat etudenhaftes Gepräge, die 8. und letzte Variation rechnen mit hochentwickelter Treffsicherheit[2]). 2 Mollvariationen bringen eine

[1]) Sie sind enthalten in den „Gegenständen der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“, II. Jahrgang.

[2]) „Das Brilliante“ bezeichnet schon die Mus. Realzeitung für 1788 (S. 61) als den Hauptcharakter seiner Klavierkompositionen.

wohlthuende Abwechselung. Unter den 1791 publizierten „Variations sur l'air de Malborough" können ein Menuett, die 4. Variation und eine Fuge als wertvollere Nummern gelten. In unserem Zusammenhang ist ein solches Stück auch insofern wichtig, als sich hier ein romantischer Zug verrät: die Beschäftigung mit Nationalmelodien, die Sammelliebhaberei. Diese Vorliebe für die fremdländische Tonweise (hier für eine englische), die im letzten Grunde auf Herders Anregungen zurückgeht, deckt sich ungefähr mit dem, was der Ästhetiker Heinr. v. Stein einmal die „übernationale Tendenz"[1]) nennt, die sich in der Heranziehung des Guten fremder Völker betätigt[2]). Sie sollte sich zunächst auf Voglers großen Schüler C. M. v. Weber forterben[3]), der beispielsweise im Oberon beim Chor der Haremswächter auf „Niebuhrs Reise nach Arabien" zurückgreift, im letzten Finale einen von La Borde überlieferten Danse turque benutzt. So variiert Vogler bei einer musikalischen Soirée Sonnleithners in Gegenwart Beethovens und Cherubinis ein afrikanisches Thema, „das er selbst aus dem Mutterlande herübergeholt"[4]). In einer Sammlung leichter Klavierstücke treffen wir Variationen über ein venetianisches Schifferlied, über russische und schwedische Volksweisen. 6 Variationen über eine grönländische Romanze — hier ist er auch auf Wechsel der Stimmungen bedacht — finden sich in einem für diese Richtung der Romantik typischen Werke: „Polymelos ou caractères de Musique de différentes nations". Die Charakteristik bestimmt schon die verschiedene Behandlung des dem Cembalo beigegebenen Streichquartetts. Gleich dem die Sammlung eröffnenden schwedischen Fackeltanz geben die Streicher das ganze Timbre; eine weiche Akkordfüllung übernehmen sie, ausser der Bratsche alle gedämpft, in der schottischen Weise. In dem Kosakentanz nimmt sich das eigensinnige Verweilen in E-moll sehr charakteristisch aus. Das Jahr 1803, da Weber dem Abte nach dessen Rückkehr aus Italien zum ersten Mal in Wien begegnete, zeitigte mehrere Variationen über „Samori". Unter den 6 über das Duo von Naga und Tamburan erscheinen die feierlicher gehaltenen beachtenswert. Bei den 7 Variationen

[1]) Vorlesungen über Ästhetik (Stuttgart 1897) S. 125.

[2]) Ebenda S. 114.

[3]) Max Maria v. Weber legt gerade auf diesen Punkt grosses Gewicht. (I. 80.)

[4]) Humorvoll berichtet darüber Grillparzer in seinen „Erinnerungen an Beethoven" (1844/45).

über ein der Ouverture entnommenes Thema ist es merkwürdig wahrzunehmen, wie Voglers Crescendos keine wirkliche innere Steigerung hervorbringen, sondern lediglich ein dynamisches Anwachsen bedeuten. Von den gleichfalls etüdenhaft gehaltenen Variationen über „Sanfte Hoffnung“ hebt sich nur eine Mollvariation als wertvoller heraus[1]). Die harmonisch aparten, einen Trauermarsch enthaltenden Variationen über Nagas Arie: „Woher mag dies wohl kommen“ haben aber nicht ihn, sondern Weber zum Autor, der sie laut Jähns im Sommer 1804 auf Voglers Veranlassung komponierte[2]). Mit der Variationentechnik des Lehrers hat die des Schülers das gemein, dass auch sie virtuose Effekte nicht verschmäht. So dominiert das Bravourmässige in den 8 Variationen über eine liebliche Balettmelodie aus „Castor und Pollux“; in manchen lässt sich jedoch schon ein Streben nach eigener Ausdrucksweise erkennen, namentlich in dem masurischen Tanz. Auch Webers op. 7 ist teilweise auf äußeren Effekt gestellt; aber zugleich — und das ist das Neue gegenüber Vogler! — sprüht uns hier Temperament entgegen; diese 32tel-Figuren erweisen sich nicht als leere Tonspielerei, sie atmen wirkliches Leben. Das durch Mozarts Variationen bekannte „Ah que dirai-je Maman“[3]) liegt auch Voglers Variationenwerk für Pianoforte und Orchester (1807) zu Grunde[4]). Unter den 16 Stücken gebührt wohl der 9. Variation mit ihren schönen Imitationen und Vorhalten der Preis. Eine kühne Anwendung des Chromatischen ist es, wenn er einmal 8 verminderte Terzquartsextakkorde hart aufeinander folgen lässt.

In der Sonate sehen wir Vogler zuerst sich bethätigen im Herbst und Winter des Jahres 1779. Vorwiegend Übungszwecke verfolgen 6 „neue leichte angenehme Klaviersonaten für Anfänger“ (op. 3)[5]). Den Namen Klaviersonate hat der Komponist für diese

[1]) In einem C-dur-Rondoletto (Wiener Musikfreunde) begegnen uns wiederum äusserliche, plötzlich ganz unvermittelt dreinfallende Fortes.

[2]) In Schafh.'s Verz. stehen jene 6 Var. fälschlich noch unter 1803 und ohne Angabe von Webers Autorschaft.

[3]) Vgl. Köchels Verz. 265. Vogler hat auch die Hymne „Wilhelm von Nassau“ variiert. (Vgl. Köchel 25.)

[4]) Das Verständnis der in der Grossh. Hofbibl. zu Darmstadt handschriftlich aufbewahrten Partitur ist dadurch erschwert, dass die Prinzipalstimme nicht in den Orchesterpart eingefügt wurde.

[5]) Abgedruckt im 2. Jahrgang der „Gegenstände“. Als „leicht“ kann das Presto der 3. Sonate keineswegs gelten.

Stücke trotz der Mitwirkung der Violine offenbar darum gewählt, weil in ihnen meist das Cembalo die führende Rolle hat, die Violine sich mehr unterstützend oder begleitend verhält[1]). Doch gibt sich die munter dahinfliessende 2. Sonate (B-dur, 2sätzig) — wie mir scheint, die wertvollste der ganzen Serie — als wirkliches Duo. Von der selbständigen Behandlung der beiden Stimmen zeugen besonders die ausgiebig angewandten Imitationen des ersten Satzes. Was das äussere Formgerüst dieser Sonaten angeht, so weisen sie, von der 3. (dreisätzigen) und dem abschliessenden einsätzigen „Capriccio" abgesehen, 2 Sätze auf. Der Durchführungsteil ist auch in der B-dur-Sonate etwas knapp ausgefallen; sonst erweist sich aber gerade das Architektonische als stark in diesen Stücken, es ist Linienkunst darin.

Die 6 der Marquise von Rocherolle zugeeigneten Klaviersonaten aus dem Jahre 1782 (oeuvre 2, à Paris) tragen zwar den Zusatz: „avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle". In Wahrheit sind es jedoch Trios, da die „begleitenden" Stimmen recht selbständig behandelt sind. In den lebhaften wie in den kantilenenartigen Sätzen, z. B. in der kleinen Romanze der 2. Sonate, ist Haydns Einwirkung unverkennbar[2]); desgl. in einer Sonate für 2 Klaviere (B-dur), die ein freundlich galantes Andante aufweist, in dem merkwürdigerweise Motive des ersten Satzes wiederkehren. Eigentümlich ist auch, dass das rührige Schlussrondo in G-dur steht und nicht in der Haupttonart.

Deutlicher noch zeigt sich der Einfluss Haydns bei einem Vertreter der Voglerschen Schule, Franz Danzi (1763—1826), dessen Tonsprache schon im op. 2[3]) ungleich feiner und gewählter erscheint. Die übersichtliche Struktur des Ganzen und die klare Gliederung der einzelnen Perioden teilen Danzis Sonaten mit denen Mozarts, dessen G-moll-Sinfonie er vierhändig arrangierte[4]); an Gedankengehalt und Tiefe der Empfindung stehen sie freilich weit gegen ihre beiden Vorbilder zurück.

Aus dem Jahre 1796 stammt Voglers Sonate für Klavier mit

---

[1]) Sie könnte ähnlich wie bei Haydns Sonaten für Klavier mit Violine „ad libitum" mitunter wegbleiben. (Vgl. Pohls Haydn II. 316.)

[2]) Voglers Bassführung ist freilich oft steif und ungelenk. Durchaus belanglos ist das op. 7 aus dem gleichen Jahr. (Berl. Bibl.)

[3]) Enthalten im „Délassement musical" (8 Hefte).

[4]) Wie aus Spohrs Autobiographie (I. 117) hervorgeht.

Quartettbegleitung: „La brouillerie entre Mari et Femme“[1]). Hier begegnet uns also jene Verwendung der reinen Instrumentalmusik zu Schilderungen, die bis ins 16. und 17. Jahrhundert zurückreicht. Es sei an Englands Virginalisten, an Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Kerll, an das Florilegium secundum Georg Muffats und einzelne „Componimenti“ seines Sohnes sowie an Bachs Capriccio erinnert. Nach der formalen Seite hat Vogler in dieser programmatischen Sonate einen Vorgänger in Johann Kuhnau (1722 †), dem u. a. das Verdienst gebührt, den Gedanken der Programmmusik systematisch im Rahmen der Sonatenform durchgeführt zu haben. Bezüglich des Stoffes aber mahnt das Stück eher an Couperin den Grossen (1668—1733). Wie bei diesem ein Genrebildchen: Eine rührende, gesangvolle Partie, den ersten Satz einleitend, lässt auf eine Musterehe schliessen; plötzlich eine Pause — es offenbart sich das mürrische Wesen des Mannes, dem die Sanftmut der Frau drastisch gegenübergestellt wird[2]). In einem wütenden Allegro schilt der Gatte fort, vergebens sucht ihn sein Weib zu beschwichtigen, und rollende 16tel versinnlichen eine längere désunion. Allmählich tobt sich dann der Zwist zwischen den beiden aus, und der 2. Satz, ein sanftes Andantino, verrät uns, dass der häusliche Friede wiederhergestellt ist.

6 kleine Trios[3]) sind von ungleichem Wert. Hat in einigen, wie im ersten, wieder Haydn segensreich gewirkt, so werden in anderen, zumal im 5. Trio, die sogenannten Albertischen Bässe im Übermass kultiviert. In Einzelstimmen bewahrt die Münchener Staatsbibl. ein „Notturno“ betiteltes 2sätziges Klavierquartett von 1778, in dessen erstem Satz das Hauptmotiv aus der Ouverture zu Voglers Operette: „Der Kaufmann von Smyrna“ verwertet wird.

In dasselbe Jahr fällt die Entstehung von 6 „angenehmen leichten“ Klavierkonzerten[4]). Das 4. und 6. Konzert beobachten

[1]) Unter dem Titel „Der eheliche Zwist“ auch für Streichquartett allein bei Breitkopf in Leipzig erschienen.

[2]) So hat neuerdings Richard Strauss in seiner „Symphonia domestica“ Themen des Mannes, der Frau, des Kindes entwickelt und durchgeführt; einen „lustigen Streit“ zwischen den Gatten soll die Doppelfuge im Finale illustrieren.

[3]) Handschriftliche Stimmenexemplare auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[4]) Ihre Untersuchung ist dadurch wesentlich erschwert, dass sie nicht in Partitur vorliegen; vielmehr stehen in den „Gegenständen“ das Klaviersolo und jede Orchesterstimme gesondert. Die Aufführung eines Voglerschen Konzerts für

die 3sätzige Formgebung (Allegro, ein ruhiger Mittelsatz, Presto). Von höherem Interesse als diese „nur für Liebhaber in nachgiebiger Laune abgefassten“ Konzerte sind die übrigen freier gestalteten. So folgt im 5. Konzert einem leichten, brillanten Allegro ein ernster, hymnenhafter Bardengesang mit Variationen. Concerto II hebt mit einem Largo an und wird durch ein Rondo alla Pollaca abgeschlossen, in das der Abbé einen Allegrettosatz im Kirchenstil eingeflochten hat. Das dritte Konzert, mit dem in der Anlage das erste übereinstimmt, trägt sogar die programmatische Überschrift: „L'agnello perduto e ritrovato“. In einem Allegro sucht uns Vogler die Verzweiflung des Hirten über den Verlust seines Schafes zu schildern; dann folgt in Rondoform ein frohes Danklied, dass er es nun wiedergefunden. Hierbei begegnet uns eine Nachahmung des Schäferhorns. Ist doch dieses Zurückgreifen auf das Primitive, die „Richtung auf das Natürliche“[1]) für die ganze Rousseauische Zeit charakteristisch!

§ 2.

Für Orgel oder Klavier hat der junge Theologe schon mit 17 Jahren „112 petits préludes“ geschrieben[2]). Diese Stücke, die in einer Rezension vom Juni 1804[3]) Organisten empfohlen werden, „die nicht selbst oder doch nicht immer etwas Gutes extemporieren können“, waren zu kleinen Versetten bestimmt, die in den Klöstern und Stiftskirchen den antiphonierten Psalmen zu Einschiebseln[4]) dienten, sollten also als kurze Zwischenspiele zwischen den Versen der Psalmen eingeschaltet werden. Sieht man von ein paar unnützen Wiederholungen (wie im vorletzten Stück) ab, so erfreut an diesen Präludien die glatte Faktur, die einfache, dabei sinnreiche Kontrapunktik. Der Charakter der Stücke ist meist ein

Pianoforte, Violine u. Viole (Vogler, Cramer, Salomon) [London 1783] erwähnt Pohl in seinem Buch: „Mozarts und Haydns Aufenthalt in London“, Abteil. 2, S. 76.

[1]) Vgl. Heinrich von Steins „Vorlesungen über Ästhetik“ (Stuttgart 1897) S. 112. Die Vorliebe für kunstlose Instrumente, die nur durch ihren Naturton wirken, findet sich auch bei den litterarischen Romantikern. (Vgl. Ricarda Huchs „Ausbreitung und Verfall der Romantik“. S. 268.)

[2]) Erschienen sind sie erst 1776.

[3]) Vgl. Leipzig. Allg. Musikal. Zeitung, Jahrg VI.

[4]) So heisst es im Vorbericht zur Zergliederung der 32 Präludien, von denen gleich die Rede sein wird.

lieblicher. In der Regel beginnen sie 4stimmig oder auch 2stimmig und werden allmählich polyphoner; sie sind nach den Tonarten geordnet, doch wird über die vierfache Vorzeichnung nicht hinausgegangen. Als eine Umarbeitung der 112 kleinen Präludien stellen sich die 32 Präludien für Orgel oder Fortepiano von 1806 dar, zu denen Vogler selbst eine noch durch einen Vorbericht eingeleitete „Zergliederung in ästhetischer, rhetorischer und harmonischer Rücksicht mit praktischem Bezug auf sein Handbuch der Tonlehre“ gegeben hat. So macht er beim ersten auf den contrapunctum floridum aufmerksam, auf den zweckvollen Periodenbau, den logischen Rückgang. Am längsten verweilt er bei der Erklärung des 3. Präludiums, in dem nach Seite der Modulation noch heute die ruhige Art überraschen dürfte, wie Vogler von Gis-moll nach C-moll gelangt. Der Komponist selbst bemerkt hierzu treffend: „Diese 3 Takte bringen uns schwebend einen solchen weiten Weg vorwärts, ohne dass wir uns fühlen gereist zu haben.“ Seine kontrapunktische Kunst gipfelt in dem Stimmengeflecht des 8. Präludiums, für dessen breite, mit Tabellen ausgestattete Analyse freilich dasselbe zutrifft, was Mozart von der Mannheimer Tonschule gesagt hat: das seien Rechnungsbücher, keine Kompositionslehre. Im Vergleich zu dem früheren Präludienwerk bedingt hier schon der grössere Umfang der Stücke eine reichere Ausgestaltung der Motive. Die langsamen Sätze zeigen eine starke Vertiefung gegen die entsprechenden früheren, haben durch eine zugefügte Mittelstimme an Klangfülle gewonnen, sind „blumigter“ geworden[1]). Von seiner vielgerühmten Registrierungskunst geben uns die exakten Angaben im Pater noster (Dezember 1807) einen Begriff.

Aus dem in der Einleitung angeführten Grunde rechtfertigt es sich wohl, wenn wir an dieser Stelle kurz auf den Orgelspieler[2]) Vogler eingehen, insoweit wir eben dadurch neue Auf-

[1]) „Neunzig neue Orgelstücke in der Manier des berühmten Herrn Abt Voglers“ (Augsburg 1794), setzte sein Schüler J. H. Knecht, Musikdirektor in Biberach.

[2]) Vgl. ausser den bei Schafh (S. 23 ff. und S. 89 ff.) mitgeteilten Äusserungen Rincks, Schubarts, Michael Haydns und Sambugas die tagebuchartigen Aufzeichnungen Webers; Kornmüller behauptet in einem Artikel des I. Jahrganges der Musica sacra, dass mit ihm die eigentliche höhere Kunst des Registrierens beim Orgelspiel entstanden sei. Vgl. auch Musikal. Real-Zeitung 1789 (S. 349). Über Voglers Umschaffung der Orgel zu St. Marien in Berlin nach seinem Simplifikationssystem vgl. Berl. mus. Ztg. 1805, No. 97, 99, 102; 1806,

schlüsse über die romantische Seite seines Wesens erhalten. Da treffen wir zunächst wieder das Erfassen des Ausländischen: als Anfangsnummer eines Orgelkonzertes, das er am 29. XI. 1800 in der Marienkirche zu Berlin veranstaltet, variiert er ein Terrassenlied der Afrikaner, „wenn sie Kalk stampfen, um ihre Terrassen zu befestigen, wo immer wechselweise ein Chor ruht und singt, währenddessen der andere stampft". Hier tritt er uns also zugleich als Tonmaler auf der Orgel entgegen. Und wieder knüpft er an Frescobaldis und Kerlls programmatische Bestrebungen an, wenn er den Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig (der bei einer Überschwemmung umkam) in 5 Bildern darstellt. Oder er malt eine Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen. Nicht genug weiss der Rezensent zu rühmen, wie der Virtuose das Fortgleiten des Schiffs, den Ruderschlag, das Wellengeplätscher, das Nahen und endliche Losbrechen des Gewitters durch glücklichste Kombination der Register geschildert habe. Ein anderes Mal unterbricht das Unwetter die ländliche Zufriedenheit eines Hirten[1]). Mit solchen äusserlichen Tonspielereien folgt Vogler nur jenem Hang zum Tonmalerischen, namentlich zur Nachahmung von Vorgängen aus der Natur, wie er im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aufs neue aufkam. Durch Rousseaus Pygmalion (erste Aufführung 1770), durch die Technik, wie sie Benda heranbildete und wie sie seine Nachfolger als dramatisches Ausdrucksmittel weiter entwickelten, wurde das pittoreske Element in der Musik mächtig gefördert. Hier gewann Zumsteeg, der seinerseits von Einfluss auf Schubert werden sollte, neue Ausdrucksmittel für seine Lieder und Balladen. Freilich waren die Ästhetiker dieser Periode in der Auffassung der Tonmalerei den Musikern voraus. Vogler und Knecht dürften mit ihren Paradestücken[2]) und Spässen noch nicht die Forderung Engels[3]) erfüllt haben, dass nämlich der

No. 4. Den grössten Orgelspieler der Zeit nennt ihn Max Maria v. Weber (in der genannten Biogr. I. 99); vgl. dagegen Mozarts Brief von 1777 (Jahn, II. S. 769.)

[1]) Diese Darbietung einer Knechtschen Sonate wurde damals nach Mee am meisten bewundert.

[2]) Man braucht nur die Auszüge aus den Programmen zu lesen, die Thayer in seiner Beethoven-Biographie (III., 40 f.) giebt. — Pohls „Haydn in London" (S. 77) verzeichnet die Aufführung eines Voglerschen Concerto grosso für Orgel, Oboe u. Viola (!) (Vogler, Fischer, Salomon) London 1783.

[3]) Joh. Jak. Engel: „Über die musikalische Malerey" (1780), unter „Kleine Schriften" S. 85.

Musiker „mehr die inneren Bewegungen der Seele bei einem Gewitter, als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlasst". Ihnen kam es lediglich auf eine Kopie des Geschehnisses selbst an; es war noch eine rohe, rein äusserliche Abmalung der Natur. Wie viel reifer erscheint dagegen das Erkennen der hier dem Musiker gestellten Aufgaben in Lazarus Ben Davids „Versuch einer Geschmackslehre"! (Berlin 1799).[1])

§ 3.

Vogler als Sinfoniker historisch einzuordnen, hat einmal Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal"[2]) unternommen. Da wird unser Künstler in eine Gruppe mit den beiden Rombergs und Fr. Schneider gestellt. Diese 3 vertreten, wie er mit Recht hervorhebt, die norddeutsche Schule, die in Kalliwoda (1801 -1866) ihr hervorragendstes Talent besitzt, mit diesem wieder aus dem Gesichtskreis schwindet und durch die romantische Schule abgelöst wird, der sie freilich in mancher Beziehung schon vorarbeitet.

Eine vom 24./VIII. 1779 datierte G-dur-Sinfonie verrät noch die Provenienz von der italienischen Opernsinfonia Scarlattis; sie besteht nämlich aus drei zusammenhängenden, unmittelbar ineinander übergehenden Sätzen. Zwischen 2 thematisch verwandte, frische Allegrosätze wird hier ein träumerisch weiches Andante eingeschaltet. Unverkennbar ist die Abhängigkeit von Haydn, die Vogler mit den österreichischen Sinfonikern (Gyrowetz, Pleyel Krommer u. a.) auch mit Méhul teilt.

Aus der sogenannten Pariser Sinfonie vom Frühjahr 1782 — sie ist der Königin Maria Antoinette gewidmet — wird die Zwitterstellung Voglers zwischen klassischem und romantischem Wesen ersichtlich. Wir nehmen eine solche mit gleicher Deutlichkeit erst

[1]) Da lesen wir S. 429: „Wenn er (der Tonkünstler) uns ein Donnerwetter vorträgt, stelle er mehr die unruhige Bangigkeit im Gemüte der Menschen als die Töne des Donners selbst vor". — Zur Vervollständigung dessen, was Schafh. auf S. 23 seiner Biographie über Voglers meisterhaftes Orgelspiel und über die Wirkung desselben auf den unglücklichen Schubart sagt, sei auf ein Abbé Vogler betiteltes Gedicht des böhmischen Dichters Moritz Hartmann (1873 †) verwiesen, das in der Sammlung „Kelch und Schwert" (1845) steht und jene merkwürdige Zusammenkunft auf dem Hohenasperg in Terzinen schildert.

[2]) I., 1, S. 221.

wieder bei E. T. A. Hoffmann wahr, dessen Januserscheinung uns etwa durch einen Einblick in den ersten Akt der Undine-Partitur klar wird. Dort hat er einmal seiner auch in Aufsätzen sich niederschlagenden Begeisterung für Gluck und Mozart manch schönes Denkmal gesetzt; daneben aber klingt schon die Romantik des Oberon und der Sommernachtstraummusik vor, von woher wiederum die Geister- und Märchenmusik späterer Komponisten ihren Ausgangspunkt nehmen sollte. So folgt Vogler in dieser Sinfonie einerseits klassischen Mustern: in dem Andantesatz, der mit seiner beschaulichen Grundstimmung und freundlichen Melodik an Haydn gemahnt. Und wie in manchen Sinfonien des letzteren bei Auslassung der Menuett wenigstens der Schlusssatz im Tempo di Menuetto erscheint[1]), so auch hier. Allerdings erhält dieses in der Erfindung den beiden anderen Sätzen nachstehende Finale durch ein sequenzenhaft sich weiterschiebendes Hauptthema von vornherein einen pedantischen Anstrich. Mit einem Motiv aus Mozarts Violinsonate in E-moll (Köchel 304) wird im 1. Satz gearbeitet. Andererseits steht Vogler mit dem offenkundigen Abweichen von seinen beiden Vorbildern an der Schwelle einer neuen Zeit. Diese Loslösung betrifft die tonale Anlage der einzelnen Sätze, was ein paar Beispiele verdeutlichen mögen: der erste Satz bringt ein bei allem leidenschaftlichen Ungestüm doch klar hingestelltes Hauptthema in D-moll; das 2. Thema steht aber in C-dur, und der erste Teil schliesst dann in A-moll ab. Ferner frappiert, dass nachher jenes Thema in F-dur wiederkehrt, wo man wiederum D-dur erwartet. Im Finale (D-moll) ist für das tändelnde 2. Oboenthema die nur räumlich naheliegende Tonart E-dur gewählt[2]). Solche Eigenheiten offenbaren zugleich eine Schwäche mancher Romantiker: die Unfähigkeit zu streng logischer Entwickelung und zu konsequentem Aufbau. Bezüglich des orchestralen Kolorits darf ein entwickelungsgeschichtliches Moment nicht ausser Acht gelassen werden: Mit dem Gebrauch von 4 Hörnern nämlich stellt sich

[1]) Vgl. Pohls Haydn I., 278.

[2]) Auch bei Carl Ditters v. Ditterdorf ist in den 6 vorhandenen Sinfonien nach Ovids Metamorphosen (1785) eine Freiheit in der tonalen Anlage bemerklich. So beginnt im „Sturz Phaetons“ (D-dur) das Finale in entschiedenem H-moll, um sich erst mit dem 17. Takt nach D-dur zu wenden; in der „Rettung der Andromeda durch Perseus“ (F-dur) verweilt das Finale lange in D-moll, bis ein Menuett wieder in die Haupttonart zurückleitet.

Vogler in eine Reihe mit Männern, deren Anregungen sich dann Weber in genialer Weise nutzbar machen sollte. Zu ihnen gehört Méhul, der z. B. in „Mélidore et Phrosine“ (1794) von 2 Hornpaaren ausgiebigen Gebrauch macht[1]). Neben Vogler und Méhul sind dann Cherubini (schon 1791 mit den Finales der „Lodoiska“, Spontini mit der „Vestalin“ (1807) für Weber historisch vorbereitend geworden. Doch erst dem Schöpfer des Freischütz blieb es vorbehalten, das technisch Gewonnene neuen Gefühlssphären zuzuführen. Dass er die Seele dieses 4-Hörnerklanges tiefer als seine Vorgänger begriff, beweist schon die „Silvana“ (1810); man vergleiche etwa den Jägerchor des 1. Akts: „Das Hifthorn schallt“ oder die Introduktion des 3. Akts. Hat doch nach Berlioz' Meinung kein Meister die Hörner „auf so originelle und zugleich poetisch vollkommene Weise zu benutzen gewusst“ wie Weber! Das Streben selbst aber, das sich auf Bereicherung der Ausdrucksmittel, auf Erweiterung des orchestralen Farbenreichtums richtet, ist ein echt romantisches.

Eine C-dur-Sinfonie aus dem Jahre 1799, dem Geburtsjahr von Beethovens erster Sinfonie, hat Vogler 7 Jahre darauf zu der „baierischen Nationalsinfonie“ umgearbeitet[2]); Kretzschmar erscheint sie als das am meisten charakteristische Produkt dieser norddeutschen Richtung. Das festliche, regsame Allegro bekundet einen durch die Beschäftigung mit Haydn wohl noch genährten Sinn für dynamische Kontrastwirkungen. So hat sich der Komponist die massvolle und dadurch um so wirksamere Verwendung der Trompeten zu eigen gemacht, deren strahlenden Klang er sich für passende Stellen aufspart. Hier erst finden wir auch in Voglers Sinfonieen die Klarinette, die er doch schon in Mannheim als Orchester-

[1]) Da finden wir 4 unisono auftretende Hörner in D, aber auch 2 Hornpaare von verschiedener Stimmung, wie in der Ouvert., in Melidors grosser Arie, im ersten Duett zwischen Aimar u. Phrosine. — Als ein Beleg dafür, wie tief schon Méhul den „psychologischen Charakter“ der Hörner studiert hat, wird in einem Buche von Max Dietz (Geschichte des musikal. Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium) jener grossartige Effekt im 1. Finale angeführt (2. Aufl. S. 330), wo die dumpfen Dreiklänge von 4 Hörnern das Röcheln des verwundeten Aimar mit grauenhaftem Realismus malen. Berlioz zitiert die Stelle in seiner Instrumentationslehre (nach der 2. Ausgabe S. 197) und bemerkt dazu: Méhul allein habe die grosse Wirkung gekannt, die aus gestopften Noten in mehreren Stimmen entspringen könne.

[2]) Auf diese Umarbeitung von 1806 bezieht sich die folgende Besprechung.

instrument kennen gelernt und in seine geistliche Vokalmusik seit 1774 eingeführt hatte. Die Art der Hineinverwebung des Volkslieds: „Ich bin ein Baier“ erscheint uns heut etwas bizarr, historisch jedoch ist sie von Interesse als ein Beispiel für die Zuziehung des Vokalen. In Beethovens Zeiten war die Verwendung der menschlichen Stimmen in diesen Mischgattungen von Sinfonie und Kantate nichts Ungewöhnliches[1]); doch trat der Chor meist erst gegen den Schluss in Aktion, wie in Winters „Schlachtsinfonie“ (1814). Hier dagegen wird von der menschlichen Stimme schon sehr bald im ersten Satz Gebrauch gemacht. Die Nationalweise erscheint zuerst im Sopran, dann wird das eine Stück derselben besonders herausgenommen und verarbeitet, zuletzt treten die übrigen Chorstimmen unisono dazu. Auch in der Durchführung spielt die Volksweise eine Rolle, indem sie sich zunächst leise in den Bässen andeutet, dann in den Männerstimmen, schliesslich im gesamten Vokalkörper auftritt. Waren uns in der Pariser Sinfonie modulatorische Besonderheiten aufgefallen, so leidet der in Rede stehende Satz eher an einer gewissen Monotonie; es finden sich überlange Perioden, wo der Komponist aus den Tonarten C- und G-dur nicht herauskommt. Der beste Satz der Sinfonie ist wohl das Andante (F-dur $^6/_4$), das auch Froehlich in seiner Rezension[2]) am höchsten einschätzt. Es baut sich auf einer Choralmelodie: „Exultet orbis gaudiis“ auf. In den Variationen hat der Komponist die mild religiöse Stimmung leider nicht überall festzuhalten gewusst: der Charakter des Weihevollen geht verloren durch das figurative Beiwerk, wenn der cantus firmus der Choralmelodie in die Holzbläser zu liegen kommt und von den 16tel Figuren der I. Geigen umrankt erscheint. Matter ist das Menuett ausgefallen, in dem „die zarten Stellen durch das rasche Tempo verlieren“ und die Chromatik nicht immer schöne Blüten treibt; aber der letzte Satz enthält in kontrapunktischer Hinsicht manches Anziehende. Eine Haupteigentümlichkeit der Voglerschen Lehrmethode lag darin, dass er sein ganzes „System der Tonwissenschaft“ aus der Skala herleitete. Die absteigende diatonische C-dur-Skala, in alla breve eingeteilt, macht denn auch das Hauptthema dieses Finales aus,

[1]) Vgl. Kretzschmars eben zitiertes Werk I., 1, S. 180.

[2]) Leipz. Allg. Mus.-Ztg. 1817. F. kannte nur diese eine Sinfonie. Es war nämlich eine von Voglers Eigenheiten, während seines Lebens nur den unverhältnismässig geringsten Teil seiner Arbeiten herauszugeben. (A. M.-Ztg. 1814, 351.)

das Vogler nach dem Bericht seines Schülers Gänsbacher, des Tirolers[1]), bei einer musikalischen Soirée Sonnleithners keinem Geringeren als Beethoven zu freier Fantasie angab[2]). Für den Aufbau scheint Mozarts Jupitersinfonie massgeblich gewesen zu sein. Freilich merkt man hier keineswegs einen ähnlichen Triumph über alles Technische; es ist „Form ohne Gehalt", wie es in jener Kritik treffend heisst. „Die Norddeutschen" sagt Kretzschmar, „tragen die strenge Arbeit gern zur Schau; es giebt Werke, wo das gelehrte Element sich ganz zum Herrn macht." Wie es Kalliwoda im Scherzo seiner ersten Sinfonie (F-moll) vornehmlich um den Kanon[3]) zu thun ist, so kommt es auch Vogler im Finale seiner baierischen Nationalsinfonie wesentlich auf Imitationen, Umkehrungen, kunstvolle Fugatobildungen an. Auch die baierische Volksweise taucht noch einmal auf und wird am Schluss noch mit dem Skalamotiv verquickt.

Endlich sei noch die Weiterentwickelung, die die Sinfonie in der Voglerschen Schule nahm, wenigstens angedeutet.

Weber vertritt hier nach Kretzschmars Ansicht als erster „die phantastische Richtung der Romantik"; von seinen beiden C-dur-Sinfonien lässt besonders die aus dem Jahre 1807 die Waldesromantik und das dämonische Element deutlich erkennen, das in seinen Opern einen so beredten Ausdruck fand. Meyerbeer hat diese Kunstgattung gar nicht bebaut[4]). Programmatische Bestrebungen, wie sie um die Wende des 18. und 19. Jahrh., namentlich in Süddeutschland und Wien wieder auflebten, verfolgt auch hier der Stuttgarter Knecht mit seiner dem Lehrer zugeeigneten Sinfonie: „Le portrait musical de la nature" (1784), worin dasselbe Sujet wie in der genannten Orgelsonate behandelt wird. Bekannt ist die ungeheure Wandlung, die dann Beethovens Pastorale gegenüber diesen rein mechanischen Nachbildungen der Natur[5]) brachte.

---

[1]) Mit seinen Kompositionen hat es G. über flache Kapellmeistermusik nicht hinausgebracht.

[2]) Thayers Beethoven (Berlin 1872) II., 236.

[3]) In seiner 2. Sinfonie (Es-dur op. 17) tragen besonders die Ecksätze einen lehrhaften Zug.

[4]) Dagegen verzeichnet Fétis von Danzi 4 Sinfonien, 3 von Kraus, einige von Mangold. Danzis Sinfonie concertante in B-dur (Einzelstimmen im Besitz der Berl. Bibl.) lässt wieder Haydn u. Mozart als Vorbilder erkennen.

[5]) Die Frage der Naturnachahmung in der Musik ventiliert von zeitgenössischen Ästhetikern auch Chabanon im 5. u. 6. Kap. seines von J. A. Hiller

Neben Knecht vertritt die realistische Tonmalerei Peter von Winter (1755—1826), der wegen seines kurzen Lehrkurses bei Vogler wohl zu dessen Schule gerechnet werden darf, wiewohl er selbst später nie als sein Jünger angesehen sein wollte[1]). In seiner bereits erwähnten „Schlachtsymfonie", die bei manchen Gelegenheiten Beethovens „Schlacht bei Vittoria" ausstach, werden zur Schilderung des Kampfgewühls 5 verschieden verteilte Orchester aufgeboten. Hier keimt also schon die Idee der verteilten Orchester, die nachmals Berlioz theoretisch am Schlusse seines „traité" und praktisch im Requiem[2]) durchführen sollte.

übersetzten und mit Anm. neu herausgegebenen Traktats: „Über die Musik und deren Wirkungen" (Leipzig 1781). — „Eine innere Identität zwischen Naturvorgang und Seelenzustand" soll nach der anfechtbaren Meinung des Berlioz-Biographen Louis zum ersten Mal in der „Scène aux champs" der „Fantastique" hervortreten.

[1]) M. Dietz sagt: „Es scheint ihm unter der Anleitung dieses absonderlichen Mannes die Lust zur Vornahme von tiefer eindringendem Studium gefehlt zu haben". (A. D. B. 43, S. 470.) Über Winter vgl. den Nekrolog in der Leipz. Allg. Mus.-Ztg. XXVIII, S. 354. Winters Mitschüler bei Vogler in Mannheim war der spätere Berliner Kapellmeister Bernhard Anselm Weber.

[2]) Wo er einmal ein 5faches, durch 4 Bläserchöre (Tromp., Pos., Cornets u. Ophicl.) verstärktes Orchester verlangt.

Kapitel II.

Voglers Tonwerke für die Kirche.

§ 1.

Schon in einem Aufsatz der A. M.-Ztg. von 1814 über alte und neue Kirchenmusik[1]) klagt ein Ungenannter darüber, dass es seit über 20 Jahren keine gediegenen Werke für die Kirche mehr gebe. Es werde nur „glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der toten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte". Sogar Haydns geistliche Vokalwerke, die nicht frei von Spielereien seien, erscheinen dem Anonymus nicht als reine Kirchenmusik, ebensowenig wie die Mozarts, unter denen er bloss das Requiem ausnimmt. Auf die alten Meister wird verwiesen, namentlich auf Palestrina, dem das Komponieren Religionsübung gewesen. Thatsächlich war bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. der rechte Ernst und die Würde aus der Kirchenmusik gewichen, und der grosse Verfall derselben im katholischen Deutschland, ja in Italien verschuldete es, dass man selbst die älteren Vokalwerke nur noch auf unwürdige Weise zu hören bekam. Für den Kultus bestimmte Musik ward in den Konzertsaal eingeführt. Von dieser Verweltlichung der gottesdienstlichen Musik ist auch Vogler nicht völlig unberührt geblieben. So erklärt es sich, dass sich unter seinen Tonwerken für die Kirche neben solchen, die in innigem Zusammenhange mit der Liturgie stehen, als integrierender Bestandteil zu ihr gehören, auch einige finden, die sich trotz des liturgischen Textes eher als musica profana darstellen. Jene gesunde Reaktion, die schliesslich die Rückkehr zur alten Vokalmesse bewirkte, sollte erst durch Kaspar Ett (1788—1849) und Aiblinger (1779 bis 1867) durchgeführt werden. Immerhin schlägt Vogler wie

[1]) S. 577 ff.

[2]) In Pauls „Grundriss", 2. Aufl., III, 2, S. 600.

Tomaschek in seinen Instrumentalmessen bewusst eine höhere Richtung ein, und mit Recht nennt ihn Kretzschmar unter den Tonsetzern, „die mit einzelnen Werken über die philiströse Musikantenanschauung jener Klaviermessen hervorragen", wie sie vom Anfang des XIX. Jahrh. bis zu Mendelssohn aufkamen.

Im ganzen erscheint Voglers Kirchenmusik, wie Rochus von Liliencron einmal andeutet, „mehr geistreich als tief". Wir betrachten zunächst seine Messen.

Die Missa pastorella von 1768[1]) ist auf einen festlichen Grundton gestimmt. Vielfach macht sich Händels Einfluss geltend: in der prägnanten Rhythmik des Kyrie und des Quoniam, in der körnigen Kontrapunktik des Gloriamotivs und der Fuge „cum sancto spiritu" wie in manchen melodischen Abschlüssen. Der gediegene Vokalsatz im Soloquartett Criste eleison stellt dem 19jährigen ein glänzendes Zeugnis aus. Ein Beispiel für die Anwendung von Erinnerungsmotiven findet sich gegen den Schluss im Dona, wo ein bereits im Gloria angedeutetes Motiv wiederkehrt. Als eine Weihnachtsmesse zur Feier der Geburt Christi stellt sich auch die Missa pastoritia (No. 2) von 1775 dar[2]), die eine nicht eigentlich religiöse Stimmung durchzieht. Vielmehr mutet das Werk weltlich-naiv an, ohne freilich mitunter eine Hinneigung zum Gemächlich-Trivialen verleugnen zu können; es ist in sanfter milder Färbung gehalten, wozu auch die Wahl der Tonarten beiträgt: H-moll für das Credo, E-dur für das Gloria, ein liebliches Idyll. Störend macht sich bisweilen die Verquickung des Melodischen und kontrapunktischer Künsteleien bemerkbar. Wie eine gelöste Rechenaufgabe erscheint hier das Benedictus, ein Soloterzett für Männerstimmen, das in dem früheren opus von 1768 als ein schönes Tenorsolo mit obligaten Bratschen wie an Bach gemahnte. Auf die Hervorhebung der einzelnen Glaubenssätze kommt es Vogler hier ebensowenig an, wie A. Hasse, dem Hauptvertreter solcher Instrumentalmessen[3]), in denen die thematische Erfindung selten

[1]) Das Originalmanuskript, aus dem Nachlass des Hofrats Ruehl, auf der Münchener Staatsbibliothek.

[2]) Folgende Betrachtungen stützen sich auf die Neubearbeitung von 1804 mit dem zugefügten Graduale.

[3]) Die Instrumentalmesse ist die 3. Stilart der musikal. Messe im kathol. Gottesdienst. Geschichtlich folgt sie der Vokalmesse, der die Messe im gregorianischen Choralton vorausgeht.

mit dem Wortsinn im Einklang steht. Auch hier besteht keine rechte Beziehung zwischen Wort und Ton; so wird im Incarnatus dieses selbst nach der nämlichen Weise gesungen wie Christi Menschwerdung. Einen einsamen Höhepunkt bildet das innig empfundene und zugleich durch die eigentümliche Verwertung des Chromatischen anziehende Agnus Dei in Cis-moll. Koloristisch weist die Missa pastoritia manches Aparte auf: eine solistische Klarinette, die eine Oktave tiefer mit den ersten Violinen mitgeht (wie im Graduale) oder die Kombination von Flöten und geteilten Bratschen (S. 53 der Part.). Bizarr erscheint im Sanctus die Behandlung der Blechbläser, wenn sie in den pp deklamierenden Chor mit ihren kräftigen Stössen hineinfahren[1]).

Weltliche Elemente überwiegen auch in dem deutschen Hochamt von 1777[2]), das eine sonderbare Mischung von profanen und dogmatischen Zügen zeigt. Solcher deutscher Messen oder Ämter, wie sie uns z. B. in Schuberts deutscher Messe (Text von J. P. Neumann) wiederbegegnet, haben wir aus den ersten Dezennien des 19. Jahrh. sehr viele[3]). Voglers „deutsches Hochamt“ in A-moll (der Anfang lautet: Hier liegt im Staub vor Dir) ist demnach jedenfalls als Vorläufer jener „deutschen Ämter“, vielleicht gar mit der deutschen Messe Holzbauers, der ja mit seinem „Günther von Schwarzburg“ auch die spezifisch deutsche Oper mitvorbereiten half, als das früheste Beispiel für jene Messengattung überhaupt anzusehen[4]). Den Messentext hat ihm Hofkammerrat Kohlbrenner nicht eben geschmackvoll verdeutscht. Wir treffen hier vielfach liedartige Gebilde; so sind Credo und Sanctus ganz liedmässig,

[1]) Die von Schafh. erwähnte, jedoch stark überschätzte Stelle am Schlusse der Messe bringt eine ganz klaviermäßige Behandlung der Holzbläser. (Eine Parallelstelle dazu im Offertorium, S. 81ff.)

[2]) Vgl. die betreffende Analyse in den Betr. d. Mannh. Tonsch., II. Jahrgg., 7. u. 8. Lfg. Die erste Aufführung fand am 18. XII. 1778 in Heidelberg statt. In einer als Utile dulci erschienenen Umarbeitung von 1808 wird das ursprünglich nur von der Orgel gestützte Vokalquartett vom vollen Orchester begleitet.

[3]) Die Preindlschen waren besonders beliebt.

[4]) In Eitners Quellenverzeichnis sowohl wie in Kretzschmars Vorrede zum 8. Band der Denkm. d. Tonk. (I. Folge) wird von Holzbauer nur eine deutsche Messe angeführt. Da nun jene Vorrede diese Ibe zugleich als seine letzte kirchliche Komposition bezeichnet, und Holzbauer erst 1783 starb, so liegt die Annahme nicht fern, daß dem Voglerschen Opus von 1777 das Prioritätsrecht zukommt.

das Agnus („das Lamm ist nun geschlachtet") sogar volksliedmässig gehalten. Wirkliche Andacht strömt nur ein einziger Satz aus, ein Largo in G-moll: „Betrachtet ihn mit Schmerzen".

Eine ruhig ernste Grundstimmung liegt über der Missa solemnis No. 1 in D-moll, die André nach dem hinterlassenen Originalmanuskript herausgegeben hat. Für das erste Hauptstück gewinnt uns schon das instrumentale Vorspiel, wo die leisen Trompeten und Posaunen eine schöne Wirkung machen. Dieses Kyrie klingt inbrünstig bittend und zuversichtlich zugleich. In dem anschliessenden Altsolo erweist sich die Koloratur als wirkliches Ausdrucksmittel. Das Gloria gibt sich etwas äusserlich glänzend, die konzertierenden Holzbläser werden stark in den Vordergrund gerückt. Echte Demut spricht aus dem Credo; nur mutet es wieder äusserlich an, wenn der Chor nach jedem Absatz des apostolischen Glaubensbekenntnisses energisch sein Credo dazwischenruft[1]). Auf diese Ausgestaltung der Einzelheit ist vom Resurrexit an absichtlich verzichtet: die Wiederauferstehung Jesu, das jüngste Gericht werden nicht gemalt. Das Benedictus (a capella) hat etwas Gequältes, Schwülstiges; auch sonst finden sich unschöne Härten (S. 70), anderes ist harmonisch geradezu unmöglich (S. 11). Dagegen ist die Fuge pleni sunt coeli gut solid gearbeitet. Im Altsolo qui tollis begegnen uns wieder die stützenden Klarinetten in der Tieflage.

Für die Fastenzeit vor Ostern sind, wie schon der Name besagt, die beiden Missae quadragesimales geschrieben. Mit Rücksicht auf die Fastenzeit, die bevorstehende Passionswoche hat der Komponist für die doppelchörige Missa de quadragesima von 1784 bewusst ein dunkles Kolorit gewählt: ausser der Orgel bilden nur Violoncelle, Bässe, Fagott und Kontrafagott den instrumentalen Part. An vielen Stellen, zumal im Sanctus, vermisst man freilich doch die höheren Streichinstrumente[2]). In die spätere Missa de quadragesima von 1805 hat Vogler das Sanctus wie das Fugato des Kyrie hinübergenommen, in der Fixierung der Themen greifen auch Credo und Agnus Dei auf die frühere Arbeit zurück. In

[1]) Vgl. A. M.-Ztg. IV, 1802, S. 590 (nicht S. 560, wie bei Schafh. steht.)

[2]) Durch die Ossiansche Dichtung verleitet, die ihm ein träumerisches Timbre zu erheischen schien, hat 1806 auch Méhul in seinem Einakter „Uthal" die Geigen fortgelassen, was den der Première beiwohnenden Grétry zu dem Ausruf veranlaßt haben soll: „Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle" (chanterelle = E-Saite).

dieser Messe, die man am 31. I. 1904 in der Hofkirche zu München hören konnte, werden nicht nur bescheidenere vokale Mittel aufgeboten, auch formal ist alles knapper abgesteckt. Auf ein klangschönes Kyrie folgt jenes eben erwähnte Fugato, in dem freilich die motivische Arbeit Selbstzweck zu sein scheint; man sieht Vogler ins Atelier. Während der Hauptsatz des Credo glatt ohne jeden Stimmungsgehalt abläuft, spricht eine wesentlich vertiefte Empfindung aus dem Incarnatus (einem Andantino in F-moll) und dem Agnus Dei. Das Sanctus hingegen, das seine Physiognomie lediglich durch dynamische Kontraste erhält, ermangelt der rechten Weihe. Unter Voglers Schülern steht auf dem Gebiet der Messenkomposition Franz Danzi schon an Produktionsfülle gegen seinen Lehrer zurück. Seine erste Messe für 4 Singstimmen mit Orgel wird dem ernsten Gegenstand in keiner Weise gerecht. Unkirchliche Elemente drängen sich auch noch in seine zweite Messe (zierliche Geigenfiguren im Kyrie!), doch erwächst hier schon eine feste Grundstimmung aus den Worten. Sogar illustrierende Einzelzüge fehlen nicht: zu Beginn des Gloria etwa oder beim „passus“ (S. 31 der Part.) lässt sich Danzi das Malerische angelegen sein.

Als eine Art geistlichen Oratoriums darf man wohl die „Auferstehung Jesu“ bezeichnen, ein ziemlich umfängliches Werk[1]), das Voglers zweitem Mannheimer Aufenthalt angehört (1777). Frei gestaltete Recitative, die nicht ohne starke dramatische Momente sind, wechseln mit gerundeten Formen. Herzliche Innigkeit atmet eine Da capo-Arie für Tenor: „O lass mich hier zu Deinen Füssen“[2]). Der Chor tritt erst in dem abschliessenden Satz: „Singt Lieder dem Herrn“ in Aktion; nach der bedrückten Stimmung des Vorhergegangenen wirkt dieser freudevolle Ausklang um so eindringlicher.

Der letzten Periode seines kompositorischen Wirkens gehört das Requiem in Es-dur aus dem Jahre 1809 an[3]). Es ist den Manen Haydns, des von ihm so hoch verehrten Meisters gewidmet, — nach Rochlitz' Meinung das herrlichste von allen Werken, die

[1]) Darmstadt u. alte Hofkapelle in München.

[2]) Weitschweifig analys. im Schlusskapitel der „Kurpfälz. Tonschule“ (1778).

[3]) Ausgangspunkte folgender Betrachtungen sind die (gar zu überschwengliche) Analyse, die Rochlitz unterm 15. X. 1823 in der A. M.-Ztg., Jahrgg. 25, S. 681ff. gegeben hat, und Jos. Froehlichs Kritik im 1. Bd. der Zeitschrift Caecilia, S. 105ff. In ersterer werden auch musikalische Beispiele geboten, auf die hier verwiesen sei.

Vogler hervorgebracht. Im Sanctus und Pleni schwinge er sich zu einer Höhe empor wie sonst nirgends[1]). Ja, Vogler selbst meinte mit diesem Requiem die Quintessenz all seines Wissens und Könnens gegeben zu haben. Es lohnt sich wohl also eine nähere Untersuchung des Werkes.

Wie Froehlich richtig hervorhebt, ist Voglers Requiem ganz im Geist des katholischen Ritus geschrieben. Demgemäss überwiegt der Chorgesang, während der Sologesang nur spärlich, nämlich an 2 dazu geeigneten Stellen, vertreten ist. Was das höhere Aufgreifen der kirchlichen Idee angeht, so soll Vogler nach Rochlitz' Ansicht im Dies irae sogar Mozart übertroffen haben, indem er nämlich „die ganze schauerliche Scene in fromme Heiterkeit sich auflösen" lasse. Wie er Mozart ausweiche, das sei auch im Confutatis maledictis zu bewundern, wo „an die Stelle des Prächtigen einfache Grösse und Kraft" getreten seien[2]). Das ist freilich eine ganz einseitige und dilettantische Betrachtungsweise, der wir heut unter keinen Umständen mehr beipflichten können. Wenn ferner Froehlich in seiner Rezension die Verschmelzung der verschiedensten Stile von Palestrina bis Pergolese preist, so verhehlt er sich dabei doch die Nachteile, die eine derartige Stilvermengung in sich birgt. Wieviel einheitlicher erscheint dagegen etwa Peter Winters meisterliche Totenmesse in C-moll![3]). Eine edle, schmucklose Einfachheit, wie sie alle seine Kirchenstücke auszeichnet, ist auch hier der Grundzug. Voglers Werk, das eine Rezension der nächsten Folgezeit[4]) „grossartig, originell, wohl auch mitunter bizarr" nennt, wie man es von dem „reformierenden Sonderling" gewohnt sei, besteht aus 6 Abteilungen, von denen jede wiederum in besondere Abschnitte zerfällt. Der Introitus bringt eine sinnige Verflechtung von 2 schlichten, feierlichen Bittmotiven; dem nächsten Stück, einem archaisierenden Kirchenhymnus, giebt ein stufenweis

[1]) Vgl. auch den von Schafh., S. 239 mitgeteilten Brief Webers unterm 15. IV. 1810, bald nach seiner Übersiedelung nach Darmstadt.

[2]) „In dieser Glanzzeit des Mozartschen Requiems (1798—1828) war jede Totenmesse eines neuen Tonsetzers den stillen oder offenen Vergleichen mit dem Schwanengesang des Salzburgischen Meisters ausgesetzt" (Kretzschmar).

[3]) Im März 1790 aufgeführt bei den in der Münchener Frauenkirche veranstalteten feierlichen Exequien für Kaiser Joseph II.

[4]) In Wien wurden am 5. IV. 1827 einzelne Stücke daraus zu Gehör gebracht. (Vgl. A. M.-Ztg. 29, S. 368.

fortschreitender basso ostinato das Gepräge[1]). Unter den 8 Stücken des Dies irae ist besonders der Spannung und Grauen weckende Satz Quantus tremor bemerkenswert. Das virtuose Element kommt im Tuba mirum, einem Basssolo, zum Durchbruch. Eine klare Struktur zeigt das klangschöne Sanctus. Im letzten Stück der sogen. absolutio ad tumbam werden wie in einem Epilog die vorübergezogenen Bilder noch einmal zu einem grossen Gemälde zusammengefasst. Dass die Instrumentation manches Eigene aufweise und ebenso viel Sorgfalt als Routine in besonderen Effekten verrate, hat Rochlitz mit Recht betont. Doch muss man sich dabei vergegenwärtigen, dass schon ein halbes Jahrh. zuvor (1760) der Franzose Gossec in seiner „Messe des Morts“ besondere instrumentale Effekte in Fülle angewandt hatte. Dahin gehören neben den häufig geteilten Cellis in der Introduzione die tiefen Klarinetten im Pie Jesu, der jähe Wechsel von p und f — ein Merkmal auch des Lesueurschen Stils — im Agnus, vor allem jedoch das Hinzutreten eines „Orchestre éloignée“ von Blechbläsern im Tuba mirum. Den Tiefklang wendet Vogler hier wirksam im Offertorium an; auch im Ingemisco, wo er die 3 oberen Stimmen von Bratschen und Violoncell accompagnieren lässt. Ein Zug feinen Masshaltens ist es, wenn in der ersten Partie des Agnus Dei dem Vokalquartett bloss Violoncelli, pizzicierender Contrabass und 2 Fagotte beigegeben werden[2]).

Es existieren von Vogler auch einzelne Gardualien[3]): Gesänge also, die in der heiligen Messe zwischen der Lektion und dem Evangelium vorgetragen werden. Dem vom 24. II. 1804 datierten Postquam impleti sunt, in dem unisonos mit polyphonen Bildungen abwechseln, liegt der 22. Vers des 2. Cap. Lucas zu Grunde. Unter den Graduales ohne Jahreszahl findet sich ein 4stimmiges unbegleitetes Lux orta est, wo dem Bass 4mal das Contra-Es zugemutet wird: mit Echowirkungen operiert er in der Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus[4]).

---

[1]) Winter sind in seinem Requiem kontrapunktische Subtilitäten fremd.

[2]) Schafh. verzeichnet unter 210 eine verloren gegangene Messe, in deren Orchesterpart auch die Harfe vorkommt.

[3]) Der Name ist von der (erhöhten) Stätte hergenommen, die der vorsingende Priester einnimmt.

[4]) 10 Gesänge zur heiligen Messe enthalten die „13 Kirchengesänge“ von 1814 (Wien, k. k. Hofbibliothek); voran gehen ihnen 3 Kirchenlieder in phryg., aeol. u. ion. Tonart.

§ 2.

Unter Voglers Motetten sei wenigstens eine 4stimmige mit willkürlicher Klavierbegleitung genannt: ein Rorate coeli von 1784[1]). Es sind 3 Sätze, der erste mit dem dritten gleichlautend. Für die beiden melodiösen Hauptsätze sind die 3 und 4taktigen Perioden und der responsorische Ductus der beiden oberen und unteren Stimmen charakteristisch. Der von ihnen eingeschlossene Mittelsatz bringt jene gleitende Chromatik in den Mittelstimmen, die auf Spohr weist.

An Mozarts Wort: „Er veracht die grössten Meister, mir selbst hat er den Bach verachtet“[2]), wird man erinnert, wenn man Voglers Umarbeitung der 12 Bachschen Choräle[3]) betrachtet. Sie fällt ins Jahr 1810, also in die Zeit der Wiederbegegnung Webers mit seinem alten Lehrer in Darmstadt. Mag durch die neue Harmonisierung jedes Verses mehr Abwechselung in das Original hineingekommen sein — die monumentale Grösse ist dafür verloren gegangen. Das weichliche Element will gar nicht hineinpassen, wenn z. B. im 2. Choral auf eine Fermate gerade ein Dominantseptimenakkord fällt. Ein Choral wie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, den Weber in dem orientierenden Aufsatz vom 21. 6. 1810 einen der schönsten und fliessendsten von Bach nennt, war durchaus nicht mehr reparaturbedürftig und musste durch solche Verballhornung nur verlieren. Beim 6. Choral betont Weber, den bei dieser ganzen Besprechung die Pietät gegen seinen Lehrer blind macht, den grösseren Harmoniereichtum; unbefangener darf man heut sagen, dass das verschwenderisch geübte Einschalten von Durchgangsnoten dem Ganzen die schlichte Grösse raubt. Dem Wesen des protestantischen Chorals widerstrebt auch die starke Bevorzugung des Chromatischen, wie sie die von Weber besonders gepriesene letzte Bearbeitung bekundet[4]).

---

[1]) Herausgegeben und mit deutscher Übersetzung versehen von Gottfried Weber.

[2]) Vgl. Jahns Mozart, II. 768. — Mit dem Druck Bachscher Werke hatte man seit dem Erscheinen der Forkelschen Bachbiographie (1802) begonnen.

[3]) 24 deutsche Choräle, 4stimmig mit Orgelbegleitung im Autograph, befinden sich unter den Manuskripten der Wiener Hofbibl. nicht.

[4]) Eher passt diese gleitende Chromatik zu Voglers eignem vierst. Choral: „Sanft wehn im Hauch der Abendluft“. (Wiener Musikfreunde.)

Und so muss man durchaus die scharfe Kritik unterschreiben, die Spitta in seinem Joh. Seb. Bach[1]) über diese Choralbearbeitungen gefällt hat. Der geringe Respekt vor dem Alten und der Mangel an historischem Sinn weisen fast schon auf das Verfahren der radikalen Neu-Romantiker hin. So liess sich z. B. Berlioz die Geschmacklosigkeit zu Schulden kommen, Webers „Aufforderung zum Tanz" als glänzend instrumentiertes Ballet in die Freischütz-Aufführungen zu Paris (1841) einzulegen und den Dialog, der dem Reglement der grossen Oper zuwiderlief, durch Recitative zu ersetzen[2]).

§ 3.

In den Psalmenkompositionen wandelt Vogler auf der von Benedetto Marcello (1686—1739) kommenden Strasse[3]). Was in der A. M.-Ztg. von 1814 über die Psalmen des venetianischen Meisters[4]) ausgesagt wird, dass sie nämlich „das Mittel hielten zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama", das gilt in gewisser Hinsicht auch von den Psalmen Voglers. Ein ausgeprägter Psalmenstil sollte im 19. Jahrhundert ja erst durch Mendelssohn ins Dasein treten.

Mehrmals hat Abt Vogler jenes wundervolle Busslied komponiert, das David dichtete, als er zur Erkenntnis seiner Versündigung gekommen war. Sieht man von 3 früheren Kompositionen des 50. Psalms ab, so kommt zuerst ein für die Fastenwoche geschriebenes, in etwas veränderter Fassung Papst Pius VI. zugeeignetes Miserere in C-dur aus dem Jahre 1773 in Betracht. Von diesem Miserere[5]) gilt, was Eitner wohl zu hart von den Arbeiten der ersten Periode überhaupt sagt: es seien „ausführende Beispiele zu seinen theoretischen Grundsätzen". Denn es scheint nur die

[1]) II. 614, Anm. 73.

[2]) Auch F. Langers und Weingartners Orchestrierungen widersprechen den Intentionen Webers.

[3]) Kretzschmar stellt ihn hier in eine Gruppe mit Romberg und Winter. (Führer durch die Konzerts, II. 1, S. 322.)

[4]) Marcellos Hauptwerk bewahrt die Münchener Hofbibl. in der ital. Ausgabe von Valle (1803). Diese Psalmen sind meist 2 u. 3stimmig, selten 4 oder 5stimmig und werden bloss vom Bass begleitet.

[5]) „welches, wie mir alles sagt, nicht zu hören ist, denn es geht alles falsch", schreibt Mozart seinem Vater, Nov. 1777.

Richtigkeit der entsprechenden Analyse[1]) bestätigen zu wollen. Wie dort, so wird auch in der Arbeit selbst ein Baustein neben den andern gesetzt, die einzelnen Abschnitte der Versette sind mosaikartig aneinandergestückt. Einen merklichen Fortschritt bekundet ein 4 stimmiges Miserere in Es-dur von 1789 mit Begleitung des Orchesters[2]) und der Orgel. Im Misereresatz selbst, der eher klangschön als in der Erfindung bedeutend zu nennen ist, birgt schon die Einleitung den gesamten thematischen Stoff. Der Chor verhält sich entweder psalmodierend oder bewegt sich homophon. „Amplius lava me" wird von einer Streicherfigur getragen, die inständiges Flehen um Sündennachlass treffend wiedergiebt. Die Hauptsache liegt überhaupt meist im Orchester, wo das solistische Prinzip stark betont erscheint. So werden in dem Abschnitt cor mundum crea Flöte und Fagott, im auditui meo eine Oboe, im Benigna ein Fagott über pizzikierendem Streicherchor als konzertierende Instrumente eingeführt. Die künstlerisch wertvollste Partie dieses Miserere ist wohl das ausdrucksvoll deklamierte „Sacrificium". Dem Jahre 1805 gehört die in 4 Abschnitte zerfallende Komposition des 132. Psalms „Ecce quam bonum" an. Gleich dem ersten Abschnitt, der sich mit der Wiedergabe der Titelworte befasst, fehlt die rechte Weihe. Die den 4 Männerstimmen beigefügte Pianofortebegleitung tritt nur in den beiden mittleren Abschnitten etwas selbständiger hervor, Echoeffekte werden ausgiebig angewandt. Als Umarbeitung eines früheren Entwurfs stellt sich Davids Busspsalm nach Moses Mendelssohns Übersetzung im Choralstil (1807) dar[3]). Dem Stück ist wieder eine in selbstgefällig-eitelem Tone gehaltene Zergliederung beigegeben. Gewiss wird hier die Theorie des „a quattro parti reali" befolgt: die Stimmen sind „wesentlich", d. h. sie behaupten ihre besonderen kontrapunktischen

[1]) Betr. d. Mannh. Tonsch. III. 1780, S. 121ff. — zugleich ein Denkmal seines sonderbaren, aufgedunsenen Stils. Bei der Erklärung des cor contritum etwa heisst es: „ein zerknirschtes Herz mit lauter Herzstössen von den Bässen lebhaft geschildert, sowie der Schwarm von Chorsängern, der auf die göttliche Barmherzigkeit losstürmt". Oder man lese im I. Jahrgg. d. Betr. seine Rezension einer Opernarie Galuppis!

[2]) Von Holzbläsern treten nur Fagotte auf.

[3]) „Erbarm Dich meiner, Gott! nach Deiner Gnade." — Auch Andreas Romberg komponierte damals Mendelssohns Psalmen (vgl. Bocksche Musikztg. 1870, S. 245).

Eintritte; zugleich sind sie „selbständig“, indem neben dem Diskant, dem Träger der Choralmelodie, die übrigen Stimmen ihre eigenen Wege gehen. Trotzdem kann man sich dem Eindruck des Pedantisch-Monotonen nicht entziehen. Man denkt unwillkürlich an Jahns scharfes Urteil über Vogler[1]). In der Chorbehandlung ähnelt dem Miserere von 1789 die Vertonung des 5. Psalms: In exitu Israel von 1814. Er besteht aus 5 Stücken, in denen die klare Gruppenbildung, die strenge Gliederung in Perioden auffällt. Daneben bemerken wir, wie bei Marcello, eine Erfindungskraft in charakteristischen tonbildnerischen Zügen. Die Flucht des Meeres wird durch aufsteigende, das Zurückweichen des Jordans durch herabgehende diatonische Skalen veranschaulicht. In dem abschliessenden Largo, über das die Blechbläser einen strahlenden Glanz breiten, ist Händels Einwirkung deutlich wahrnehmbar[2]). Die Harmonik erinnert an Palestrina, dessen Werke der Abbé mit denen eines Allegri, Bai, Pitoni in Rom kennen gelernt hatte[3]). Zur Gruppe der Lobpsalmen gehören die Magnificats. Unter ihnen findet sich auch ein breiter angelegtes[4]), in dem die einzelnen Versette als getrennte Abschnitte erscheinen, Chöre und ariose Gebilde sich ablösen. Der Gedanke, dass Gott die Jungfrau Maria trotz oder wegen ihrer Niedrigkeit so plötzlich zu unvergleichlichen Ehren berief, gelangt zu schönem Ausdruck in einer Sopranarie, die leider von der Weissagung an durch die vielen Koloraturen einen italienischen Anstrich erhält. Und im weiteren Verlauf des Marianischen Jubelgesangs, wo von dem die ganze Welt umspan-

[1]) In Jahns Mozart I. S. 440 lesen wir: „Vogler hat zuerst diese Richtung der musikalischen Thätigkeit eingeschlagen, bei welcher die allgemeine Geistesbildung das Defizit der künstlerischen Schöpferkraft decken soll, und je stärker sie zur Mitwirkung herangezogen wird, um so entschiedener die natürliche Entwickelung des rein Künstlerischen hemmen muss.“

[2]) Vgl. die völlig andere Anlage und textliche Auffassung des gleichen Psalms in den Vesperae de Paschale (1805) und in den Psalmi vespertini. Bezeichnend ist die Art, wie Vogler (nach Mees Bericht) 1790 in England das Andenken Händels ehrt: er komponiert ein fugenartiges Stück für die Orgel über die Themen des Hallelujahs.

[3]) In Voglers Schule sollte noch nachdrücklicher als dieser selbst Ett, ein Freund Thibauts, wieder auf Palestrina hinweisen. Zuerst war in Deutschland Reichardt für seine Wiederbelebung eingetreten: im Musikal. Kunstmagazin.

[4]) Ein kleineres Magnificat, als canticum der Vesper, enthalten die Vesperpsalmen, von denen gleich die Rede sein wird.

nenden Heilswirken Gottes die Rede ist, tritt das konzertierende Element immer offenkundiger zu Tage. Den Spuren Haydns, dessen starker Einfluss auf Vogler uns in seiner Instrumentalmusik des öfteren begegnet war, folgt er hier im „Suscepit Israel“[1]).

Nach der romantischen Seite war unsere Untersuchung von Voglers Tonwerken für die Kirche lediglich in Betracht des Kolorits ergiebig. Nicht bloss das eigentümliche Clair-obscur ist es jedoch, das die „Psalmi vespertini“[2]) als ein echt romantisches Werk erscheinen lässt. Ueber vielen dieser Psalmen liegt zugleich etwas eigentümlich Benehmendes, etwas wie Weihrauchduft. Hier gewahren wir deutlich eine „katholisierende Richtung“, von der man vielleicht auch in der musikalischen Romantik sprechen kann, analog den Neigungen zum Katholizismus, wie wir sie vielfach bei den litterarischen Romantikern: bei Tieck, Wackenroder, den Schlegels, Brentano, auch bei dem Philosophen der romantischen Epoche Schelling antreffen. Den mystischen Eindruck der Vesperpsalmen, wo alle festen Konturen im dämmernden Helldunkel der Stimmung verschwimmen, verstärkt freilich noch das Kontinuierliche der gebundenen Geigenfiguren[3]).

§ 4.

Eine erstaunliche Fruchtbarkeit hat Vogler auf dem Gebiet des Hymnus entfaltet[4]). Ein 4stimmiges Te Deum von 1775, in

[1]) Auch einzeln abgedruckt im 3. Band der „Gegenstände“.

[2]) Sie wurden jüngst am letzten Ostersonntag in der Münchener Michaels-Kirche zu Gehör gebracht.

[3]) Eine Parallelstelle dazu findet sich im 4. Stück der vesperae chorales, wo Flöten und Klarinettenmelismen eine einlullende Wirkung üben. Nach Voglers Vorbild ist Etts 6stimmige Vesper geschrieben, wo die Psalmtöne ähnlich verwendet sind. — Über Ett, der die Erneuerung der älteren Kirchenmusik im kathol. Gottesdienste praktisch angebahnt, haben u. a. Schafh. in der A. D. B. und R. Schlecht in seiner „Geschichte der Kirchenmusik“ (Regensburg 1871, S. 149 ff.) gehandelt. Vgl. auch Jahrgg. 1891 des von Haberl herausgegebenen Kirchenmus. Jahrbuches. Etts Messen bespricht Hohenemser auf S. 41 ff. seines Buches: „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrh. auf die deutschen Komponisten?“ (Leipzig 1900).

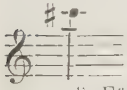
[4]) Über einen religiösen Hymnus des 15jährigen berichtet Schafh.'s Buch (S. 13). Dass der im Anhang beigegebene „Kapuzinerchor“ Ungeschick verrate, betont mit Recht Eitner (Monatsh. f. Musikgesch. 19, S. 151).

dem schnell gestossene Akkorde mit fugierten Bildungen alternieren, zeigt wohl das Gepräge des Festlich-Glanzvollen; aber es ist doch kein rechter Hochgesang, wie er aus einem dankerfüllten Herzen quillt. Eine gewisse Innigkeit nimmt die Tonsprache erst beim Niederknieen an, wo das „Te ergo" anhebt[1]). Für das Epiphaniafest ist der doppelchörige Hymnus: Ave maris stella und Crudelis Herodes (1776)[2]) geschrieben. Im ersten Stück entsprechen die beiden Ecksätze einander; anfangs antwortet 2 Stimmen des ersten Chors der volle 2., später kämpfen beide Chöre gegeneinander an. Im Mittelsatz wiederholt gern ein Chor echoartig das letztgesungene Wort des anderen, wie matrem, tuus. Die Neigung zum Weichlichen verrät sich schon in der allzu häufigen Verwendung des Dominantseptimenakkords. Der Ausführung bietet dieser Hymnus wie viele Kirchenstücke Voglers manche Schwierigkeiten, namentlich die Soprane liegen unbequem[3]). Im Crudelis Herodes gewahren wir wieder ein tonbildnerisches Moment. Die Wanderung der heiligen 3 Könige nach Bethlehem wird durch stetige absteigende Tonleitern in den einzelnen Stimmen versinnlicht, was denn freilich, rein musikalisch genommen, geradezu einschläfernd wirkt. Ein anderer gleichnamiger Hymnus[4]) ist sicher hingestellt und bringt markige Unisonos. Zu diesen Arbeiten von 1776 gesellt sich noch der Marianische Antiphon „Alma redemtoris" für 2 von gedämpften Streichern begleitete Soprane (Larghetto, E-dur[5]). Bald treten die beiden Stimmen in gegenseitiger Imitation auf, bald vereinigen sie sich oder emanzipieren sich ganz von einander.

[1]) Über den zwiefachen Gebrauch des Te Deums, den stehenden kanonischen und den gelegentlichen vgl. Bones Artikel in „Frankfurter zeitgemässe Broschüren" II (1880). Der anderen Te Deums konnte ich nicht habhaft werden. Kretzschmar nennt Vogler hier zusammen mit Bergt, Schicht und Tomaschek (Führer durch den Konzertsaal, II. S. 288).

[2]) Das frühere Hostis Herodes von Coelius Sedulius (um 430).

[3]) Dem Sopran wird auch in einer Hymne von 1809: „Deus charitas est" viel zugemutet, noch mehr in „Jesu corona Virginum" (Ambrosius), wo 3mal



verlangt wird.

[4]) Für 2 Solo-Bassstimmen mit Streicherbegleitung.

[5]) „Hehre Mutter des Erlösers, die du Weg und Pforte des Himmels bleibst". In Schafh.'s Verz. ist das Stück nicht erwähnt; es liegt handschriftlich in Darmstadt und ist vom 6. I. 1776 datiert.

Zu einer Sammlung finden wir eine Anzahl Hymnen zusammengestellt in den 12 Kirchenhymnen für 3, 4 und 8 Vokalstimmen[1]). Die Bezeichnung ist wenig zutreffend; denn die meisten unter ihnen, wie gleich das die Sammlung eröffnende liebliche Salve regina[2]), tragen weltlichen Charakter. Im Ave regina sind dann kirchliche und weltliche Elemente gemengt, indem der Eingang feierlich gehalten ist, das Folgende aber durch zierliche Floskeln den Zug zum Feierlichen wieder verliert. Dem Vokalsatz muss mit noch grösserem Recht in der nächsten Hymne Alma redemptoris mater eine eher instrumentale Erfindung zugesprochen werden. Ganz auffällig tritt die instrumentale Behandlung der Singstimmen bei dem dreimaligen „surgere“ zu Tage; das ist Streichquartett-Satzweise. Merkwürdig sind auch die jähen, ruckhaften dynamischen Gegensätze in der Melodielinie. No. 6 ist nicht frei von übeltönenden Stimmfortschreitungen und stümperhafter Kontrapunktik. No. 9 steht in hypomixolydischer[3]), No. 10 in phrygischer[4]) Tonart, ein Hymnus auf das hochheilige Sakrament, der auf Thomas v. Aquino zurückgeht[5]). Zu den Hymnen kann man auch den pathetischen Anruf an die Sonne (1799) zählen, „die in den letzten Tagen des Juni in Lappland und angrenzenden Ländern nicht untergeht, um Mitternacht einige Minuten am Horizont stillsteht und sogleich auf ihrer Bahn wieder emporsteigt“[6]). „Laudate pueri dominum“[7]) wird, wenn man von dem Schlussamen absieht, durchweg von einem choralartigen Motiv bestritten. Die monotone Wiederholung desselben erklärt sich wohl aus dem Bestreben des Komponisten, den Text möglichst auszuschöpfen, wonach der Herrlichkeit des Herrn kein Ende ist. Das Orchester figuriert den

[1]) I. Heft bei Jos. Sidler.

[2]) Der Text stammt von Hermann Contractus († 1054). Schwächer ist ein vom 4. III. 1784 datiertes Salve regina.

[3]) Nach C gewandt, sodass also dem ursprünglichen f hier ein b entspricht; man empfindet aber doch F-dur.

[4]) „Übersetzt ins fis mit 2 ♯“. Theoretisch hat Vogler die alten Kirchentonarten in seinem „Choralsystem“ wieder zu Ehren gebracht.

[5]) Die beiden zuerst genannten Hymnen von 1776 figurieren in der Sammlung als No. 8 u. 11.

[6]) Stimmexemplare (Sopran, 2 Altstimmen, Bass) auf der Münchener Staatsbibliothek.

[7]) In „Serenissimae Puerperae sacrum“ enthalten, neben einem schon erwähnten Gradual.

Choral nicht, verhält sich vielmehr konzertierend. In Schweden, wo sich Voglers Ruf als Kirchenkomponist lange erhielt, war noch um 1850 seine Hymne: „Helig är Herran“ allbekannt, und sein Kirchenlied: „Hosianna, Davids son“ wird noch heut in allen grossen Kirchen Schwedens am Adventssonntag gesungen[1]).

In den Bereich der Hymnen gehört auch die aus dem Jahre 1806 stammende Komposition des Horazischen Jubellieds zur Zeitenwendfeier, des Carmen saeculare, für Chor mit Orchesterbegleitung. Den Kern der 8 strophenartigen Stücke macht ein gemessen schreitendes Motiv aus, das etliche rhythmische Verschiebungen, in der 6. Nummer auch eine kontrapunktische Verarbeitung erfährt. Neue musikalische Gedanken werden sonst nur beim zweiten Anruf Apollos und der Luna (Vers 33—48) und gegen den Schluss (Vers 61 ff.) gebracht, wo das Lied wieder zu diesen beiden vor allem zu feiernden Gottheiten zurückkehrt. Nach Moll gewandt erscheint das Motiv in dem schönen Larghetto, einem Ruf zu den Parzen, dass sie dem anbrechenden Saeculum gnädigen Schicksalsspruch spenden möchten.

Ein festliches Instrumentalvorspiel von 40 Takten, in dem die Orgel obligat behandelt ist, eröffnet das Laudate in B-dur von 1808. Ein Sopransolo nimmt die einleitende Orgelmelodie auf und spinnt sie weiter, wozu der Chor, den kräftigen Einsätzen der Streicher in der Introduktion analog, sein Laudate dazwischen ruft. „Quoniam confirmata est“ ist ausschliesslich dem Chor übertragen. Dem Hauptsatz ist noch ein knapper Satz auf der Subdominante, ein Gloria patri angegliedert; die Orgel vermittelt wieder den Rückgang zum Hauptsatz. Auch das nächste Jahr (1809) hat mehrere „lateinische Hymnen“ gezeitigt. Defectio tenuit ist ein schlichtes, durch scharfe Gliederung der einzelnen Phrasen ausgezeichnetes Larghetto. Wie in dem folgenden „Cantabiles mihi“, so ist auch in „Domine si tu es“ die Stimmführung nicht immer einwandfrei. „Deus charitas est“ weist ein Allegro auf, das ganz aus dem Hymnenstil herausfällt; wieder hat der Vokalsatz instrumentales Gepräge. O salutaris Hostia[2]) ist durchaus homophon

[1]) Wie sich aus einem Artikel: Zur Geschichte der schwed. Musik von Tobias Norlind (Lund) in der „Musik“ (3. Jahr, Heft 22) ergibt.

[2]) Steht auch als No. 4 unter den bereits besprochenen Kirchenhymnen; es ist eine oft komponierte Marienhymne.

gehalten. Vom 3. III. 1810 sind 7 Oden (Antiphonae adventus, 16. bis 23. XII.) datiert, die alle auf einer ähnlichen Weise beruhen [1]). Als Gegenstück zu Ph. Eman. Bachs „Heilig" ist das Voglersche von 1810 (?) gedacht. Ein Sopransolo hebt eine einfach-innige Melodie an, die in 2 folgenden Nummern vom Chor aufgenommen wird, als Symbol der „Übereinstimmung der Engel und Menschen im Lobe Gottes", wie es in der Vorrede heisst. Für das Weihnachtsfest ist der schöne, in vornehmem Sinn populäre Hymnus Lavaters: „Es kam die gnadenvolle Nacht" berechnet.

Zum Schluss dieses Kapitels sei noch Voglers Umarbeitung des Pergoleseschen Stabat mater aus dem Jahre 1777 erwähnt. Ein Jahr zuvor hatte J. A. Hiller das Werk für vierstimmigen Chor arrangiert, in pietätvollster Weise und zu dem guten Zweck, es bekannter zu machen. Vogler hingegen hat in blinder Verbesserungswut durch den Zusatz harmoniefüllender Mittelstimmen die Pergolesesche Passionsmusik eher entstellt, ihr ein gut Teil schlichter Grösse genommen [2]).

---

[1]) Handschriftlich aufbewahrt in der Münchener St. Michaels-Hofkirche, steht auch als No. 3 unter den „12 kleineren Gesangskompositionen".

[2]) Diese Umarbeitung verteilt sich auf die 3 Bde. der „Gegenstände". — Auch Paesiello und Salieri haben dieses Stabat mater bearbeitet.

Kapitel III.

Vogiers weltliche Vokalmusik.

Sie zerfällt in Kantaten, ein- und mehrstimmige Lieder.

Ramlers vermischte Gedichte[1]) enthalten auch eine Kantate Ino, in der die mythologische Geschichte der Kadmostochter dieser selbst in den Mund gelegt wird. Vogler hat das Gedicht 1779 vertont, als eine breite lyrische Monodie, die je nach den Wendungen des Textes bald den recitativischen Ton anschlägt, bald in umfänglichen, mit ungebührlich langen Koloraturen besäeten Arien sich ergeht. Wo das Original es erheischt, wird Inos Monolog unterbrochen. So schaltet der Komponist vor den Worten: „Ungewohnte Symphonien schlagen mein entzücktes Ohr“ ein Instrumentalritornell ein; ihre Erhebung zur Meergöttin Leukothea lässt er vom Chor der Nereiden besingen, der auch beim Schlusshymnus auf Neptun preisend zum Gesange der Ino hinzutritt. Glücklicher als in den Arien, unter denen sich recht hohle finden, erscheint der Komponist in den Recitativen, unter denen hier nur das reizvolle: „Ihr hängt um meine Schläfe zackige Korallen“ hervorvorgehoben sei. Das letzte Stück der schwedischen Kantate (13. VIII. 1786) enthält auch einen Cyklopentanz, der schon durch die Verwendung von 4 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotten frappiert. Vom 14. IX. 1809 ist die Widmung eines Klavierauszugs an den Grossherzog von Hessen datiert, dessen selige Mutter die Kantate „Augustas Krone“ preist. Der 6 Strophen fassenden Weise geht eine über 60 Takte lange Einleitung voraus. In das Jahr seines plötzlichen Hinscheidens (1814) fallen 2 Gelegenheitsstücke: ein fünfstimmiges Kriegslied mit Orchester: „Teutonia,“ und der „Rhein-Übergang“, ein Chorstück mit Orgelbegleitung, in dem 9 Strophen

[1]) Ramlers Poetische Werke II.

hindurch die gleiche Melodie erscheint und selbst die abwechselungsvolle Instrumentation nicht über die Langeweile hinwegzuhelfen vermag[1]).

Was Voglers Stellung zum Liede angeht, so tritt er uns da vörerst als Bearbeiter fremder Lieder entgegen. So hat er Kirnbergers „Lied nach dem Frieden“ scharf rezensiert[2]) und neu bearbeitet. Der Schule von Padua anhängend, als Verfechter und Weiterbildner des neuen Valottischen Harmoniesystems, musste er den Theoretikern der Berliner Schule, z. B. auch Marpurg, feindlich gegenüberstehen. Neben Albrechtsberger[3]) hat er dann ein Rousseausches Lied, dessen Weise nur auf 3 Tönen aufgebaut ist, bearbeitet. Nachdem 2 Hörner die simple Weise vorgetragen, erscheint dieselbe a capella, dann in einem von Streichern gestützten Klarinettensolo; erst No. 4 (es sind im ganzen 11 Nummern) bringt eine wirkliche Variante. Dieses Trichordiums von 1799 („Göttin, deren Laute jeder Zwiespalt weicht“) gedenkt Weber in einem vom 2. IV. 1804 datierten Brief[4]), auch in der oben erwähnten Zergliederung von Davids Busspsalm ist davon die Rede. Wenn anders Volksliederbearbeitungen ein romantisches Moment bedeuten, so dart die Bearbeitung des fränkischen Volkslieds auf den heiligen Kilian als ein neuer Beleg für das Romantische in Vogler gelten. Das St. Kilianslied[5]) ist für 2 Chöre geschrieben, die bald mit einander alternieren, bald verbunden auftreten; jede der 3 Strophen ist anders harmonisiert. Über 4 kleine Lieder, die höchstwahrscheinlich von Vogler selbst herrühren und sich in den Notenbeispielen zu den Betr. d. Mannh. Tonsch. finden, berichtet Friedlaender[6]). Derb gehalten ist das Strophenlied „Herr Urian“ (1808), dem das bekannte Gedicht von Claudius mit seiner wenig trostreichen Moral zu Grunde liegt. Die Erzählung des Wandsbecker

---

[1]) Dem ersten Londoner Aufenthalt (1783) gehört eine in Schafh.'s Verz. nicht genannte „Gelegenheitskantate“ an. Von Danzis Kantaten ist die „am Jahrestag von Mozarts Tod zu singen“ beachtenswert als ein Dokument seiner Verehrung für diesen Meister.

[2]) Betr. d. Mannh. Tonsch.

[3]) Vgl. Friedlaender, das deutsche Lied im 18. Jahrh., II. S. 293.

[4]) Vgl. Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode 1843, I. Quartal (S. 18).

[5]) Findet sich auch unter jenen Kirchenhymnen sowie in der Lpzg. Ztg. 1820 (Beilage).

[6]) Das deutsche Lied im 18. Jahrh., I. 1, S. 247.

Boten selbst ist einem Basssolo, das Zwischenrufen dem Chor übertragen[1]). „Rose von Viterbo“ (1810), eine Herdersche Legende, will nichts sein als der „Versuch eines deklamatorischen Gesangs“. Eine freundlich-behagliche Stimmung durchzieht das 5 strophige Lied: „Der schöne Morgen im Prater“. („Wenn vom Herbste rund umschlungen.“) Etwas opernhaft giebt sich das Lied: „Wie schön, wie heiter ist der Morgen“[2]). Für Singstimme mit Harfe setzt er 2 Strophen aus J. G. Jacobis ergreifendem Aschermittwochsliede. Eine französische Romanze „Quant le bien-aîmé reviendra“, eine schlichte 3strophige Weise (1776), war ein Jahrzehnt später in der Komposition Dalayracs beliebt[3]). Wahrscheinlich Voglers letzte Komposition war eine Romanze: „Hessischer Krieger Treue“[4]), worin 13 Strophen nach der nämlichen rührsamen Melodie abgesungen werden. Ein rührseliger Grundton beherrscht auch das wegen seiner Begleitung[5]) originelle 5strophige Lied: „Der blinden Klavierspielerin Paradis[6]) Schicksal“ (1784), das textlich auf ein Gedicht des gleichfalls des Augenlichts beraubten elsässischen Dichters Gottl. Conr. Pfeffel (1736—1809) zurückgeht. Im ersten Buch der Tagebücher Platens[7]) heisst es einmal: „Ein berühmter Musikus, der Abbé Vogler, den ich bei Schaden traf, bot mir sogar an, meiner Lieder eines in Musik zu setzen.“

Unter den mehrstimmigen Gesängen begegnen uns 8 patriotische Lieder aus dem Jahre 1806. Charakteristischer als das 2. physiognomielose Lied geben sich das baierische Vaterunser und der Empfang baierischer Regimenter. Das Volkslied „Der Baier“[8]) ist hier als Duett behandelt. Wegen des zwiefachen Echos hinter den Bergen interessiert „Der Altarberg“, eine kindlich-einfältige

---

[1]) Nach Friedlaender war Zelters Komposition die verbreitetste.

[2]) „Erste mahl allein ohne singen gespielt“. — Beide Lieder im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[3]) Sie findet sich in Dalayracs kom. Oper „Nina“.

[4]) Den Inhalt des Chezischen Gedichts erzählt Schafh. S. 233. In Voglers Schule kultivierte mit Erfolg die Romanze Danzi (vgl. etwa die im 3. Heft des „Délassement musical“).

[5]) Vgl. Schafh. S. 259.

[6]) Vgl. über sie Friedlaenders genanntes Werk I. 1, 312 und A. D. B. XXV. S. 167 f.

[7]) Die Tagebücher des Grafen August von Platen (Stuttgart, Cotta 1896), Band I. S. 29.

[8]) Es war uns bereits gelegentlich der baierischen Nationalsinfonie begegnet.

Weise (4 stimmig, 2 Strophen). Dem Chor „Wielands Grab“ (1813) für 2 Soprane, Tenor und Bass liegt ein Gedicht von 5 Distichen zu Grunde, das von einer Hamburger Dichterin, Christine Westphalen (1758—1840)[1]), herrührt. Die Wirkung des an zarten und duftigen Partien reichen Stücks wird leider durch das Unterstreichen des Details beeinträchtigt, so, wenn der Bass fragend anhebt und dann die übrigen Stimmen ein einzelnes Wort aus dieser Frage („gilt“) noch einmal extra herausnehmen. Ein weiteres Beispiel dafür, dass seine Charakteristik gern an einem einzelnen, für das Ganze belanglosen Wort hängen bleibt, liefert auch der schon durch den seltsamen Titel merkwürdige „Dialog zwischen dem Platan (Bass) und dem Kürbis (Tenor) mit Teilnahme des Pflanzenreiches (Chor)“. Zuletzt wird in nicht weniger als 50 Takten das Toben des Nordwinds durch aufgeregte Streicherfiguren gemalt. Mit solcher liebevollen Nachbildung eines Naturereignisses erscheint Vogler so recht als Kind seiner durch die „Richtung auf das Natürliche“ bestimmten Epoche.

[1]) Vgl. über sie A. D. B. 42, S. 217 f. Wie sich aus dem „Neuen Nekrolog der Deutschen“ (18. Jahrg.) ergibt, hatte sie ein Jahr zuvor auf einer Reise Abt Voglers persönliche Bekanntschaft gemacht; in ihrem Nachlass sollen sich noch Briefe von ihm befinden.

Kapitel IV.

Vogler als Opernkomponist.

Bei Voglers Wirksamkeit auf dem Gebiete der komischen Oper wollen wir zunächst stehen bleiben. Von der November 1783 zu Paris in der italienischen Komödie aufgeführten und kläglich durchgefallenen 2 aktigen komischen Oper: „Die Dorfkirmess", nach einer Komödie von Jos. Patrat (1732—1801) sind ausser der Ouverture nur „Airs détachés" erhalten. Man begreift Baron Grimms scharfes Urteil in der „Correspondance littéraire"[1] schon, wenn man diese Stichproben betrachtet[2]. Von einer komischen Oper Voglers „Le patriotisme" scheint nur eine Ouverture auf unsere Zeit gekommen zu sein. Vollständig erhalten ist uns dagegen eine komische Operette in 15 Nummern, deren Vollendung noch der Zeit seines ersten Mannheimer Aufenthaltes angehört; es ist der „Kaufmann von Smyrna" aus dem Jahre 1771.

Das Libretto, aus dem Französischen von C. F. Schwan übersetzt, geht seiner textlichen Quelle nach auf eine Prosakomödie Champforts (1741 zu Clermont geb.) zurück, die den gelungensten Stücken des Auvergners beigezählt wird[3]. In der Verlegung des Schauplatzes in die Türkei liegt hier das einzig Romantische. Sonst findet sich kaum etwas Exotisches, etwas wie Lokalton in Voglers Musik: es sei denn, dass das lärmende, Kaleds Ankunft ankündigende Instrumentalritornell in rhythmischer und kolorativer Hinsicht orientalisch anmutet. Also lediglich dem Namen nach

[1]) Jahn hat es in seiner Mozartbiographie mitgeteilt, Bd. II, S. 769, Anm. 9.

[2]) Duo, Ariette und Choeur général bringt ein „Choix de musique" (Paris 1784) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[3]) Nouvelle biographie générale, Bd. IX, S. 603.

gehört Voglers „Kaufmann von Smyrna“ in die Gattung der Türkenopern. Nach Mozarts Entführung begegnen wir einer solchen auch in Voglers Schule. Ich meine Webers Einakter „Abu Hassan“ (Première 1810 in Dresden)[1]), der in manchem eine leise Anlehnung an Mozart zeigt, aber doch schon Webers Originalität nach der Seite herzlicher Anmut und beschwingter Grazie offenbart. Geschichtlich eingestellt finden wir Voglers Oper schon damals in den Betrachtungen „der Mannheimer Tonschule“[2]). In der That kann man sagen, dass sie die Mitte hält zwischen Werken der Opéra comique wie Philidors „Le maréchal ferrant“ (1761)[3]) und denen der Opera seria der Italiener. Zum Komisch-Burlesken neigen die 2. Arie des Sklavenhändlers, in der dieser über den erspriesslichen Fortgang seines Handels frohlockt, das Duett zwischen Zayde und Hassan, wo das Geschnatter von eifersüchtigen Weibern tonbildnerisch wiedergegeben ist. Daneben glückt ihm die Darstellung ernsterer Situationen. So weiss er in einem C-moll-Duett zwischen den beiden Sklaven Dornal und Amalie, wohl dem ästhetisch wertvollsten Stück der Operette, den pathetischen Ton fein zu treffen. Durch individuelle Zeichnung der Personen aber ragt besonders ein Terzett (No. 8) hervor. Hassans Rührung darüber, seinem Befreier einen Dienst leisten zu können, Dornals Trauer über seine Trennung von Amalie und Kaleds Freude über den in Aussicht stehenden Gewinn — diese drei verschiedenartigen Empfindungen finden hier eine treue Wiedergabe. An solchen Rührscenen, die den empfindsamen Geist dieser Epoche wiederspiegeln, fehlte es auch in der komischen Oper der Franzosen nicht; schon Monsignys „Déserteur“ (1769) hatte sich auf diesem Terrain bewegt. Die frische Ouverture scheint dem unbefangenen Blick so ursprünglich erfunden. Liest man jedoch die einschlägige Analyse nach[4]), so gewinnt man die Überzeugung, dass dieses Stück erst auf Grund

[1]) Eine „Entführung aus dem Serail“ schrieben auch Joh. André und Knecht. (Über letzteren vgl. Max Puttmanns Gedenkblatt in der Halbmonatschrift: „Die Musik“, I. Jahrgang, Heft 24.)

[2]) II. Jahrg., 5. u. 6. Lfg., S. 162.

[3]) Noch stärker als Vogler wurde sein Schüler Peter v. Winter, damals Direktor des Mannheimer Orchesters, von der französischen Schule, besonders von Monsigny, beeinflusst. — Die „italienische französische Durchschnittssprache seiner Zeit“ redet nach Spittas Vermutung auch Joh. Georg Kastner (geb. 1810 in Strassburg) in seinen dramat. Jugendwerken.

[4]) In den Betrachtungen der Mannh. Tonsch. II. Jahrg., S. 62 ff.

einer bewussten Disposition zu Stande kam. Es hat den Anschein, als habe Vogler keine Note geschrieben, die er nicht auch theoretisch verantworten konnte. So bemerkt er zu dem Anfangsmotiv der Ouverture[1]), einem leise im prestissimo gehaltenen Unisono der Sreicher: „Das Gehör wird dadurch in eine begierige Erwartung versetzt und überrascht." Bei der Wiederholung des Motivs im ff legt er Rechenschaft ab über die Kontrastwirkung, und so wird schliesslich die ganze Ouverture ästhetisch durchknetet. Wichtig bleibt für uns, dass Vogler bei aller Pedanterie in vielen seiner Schöpfungen und so auch hier den Pedanten gar nicht erkennen lässt, dass aus dem Rechner in praxi oft gleichsam ein Künstler wider Willen wurde.

In Webers Darmstädter Tagebuch findet sich unter dem 28. und 29. Jan. 1811 der Vermerk: „Durchgesehen und der Grossherzogin dediziert und überschickt." Er bezieht sich auf den von Jaehns als verschollen angeführten Klavierauszug einer einaktigen komischen Oper Voglers: „Der Admiral" mit dem Untertitel: „Der gewonnene Prozess"[2]). Hier begegnet uns nun ein echt romantischer Zug: die Vorliebe für das Volkstümliche, Volksliedhafte. Seitdem Herder in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" (1773) wieder den Wert volkstümlicher Gebilde betont und uns 5 Jahre später seine wundervolle Sammlung von „Volksliedern" geschenkt hatte, begann man sich auch in musikalischen Kreisen für das Volkstümliche lebhafter zu interessieren; Vogler ist bald von jener Bewegung mit ergriffen worden, zu der Reichardts Liederspiele und Hillers Singspiele, J. A. P. Schulzens „Lieder im Volkston" den wichtigsten Anstoss gaben. In seinem Aufsatz „Xaver Schnyder v. Wartensee" bemerkt Spitta: „Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündigt hatte, die ihm vor anderen eigen war. Kein Wunder daher, dass Nägeli und seine Schule in ihm ihren Mann sahen." Gleich das den „Admiral" eröffnende Lied, zum Lobe des Weins angestimmt, bemüht sich den Volkston zu treffen. Freilich haftet der Voglerschen Weise etwas Steifes an: sie weckt nicht unmittelbar den „Schein des Bekannten" und bekommt durch die kontrapunktische Ver-

[1]) Der 16 Variationen darüber wurde schon oben gedacht.

[2]) Der Verfasser des Textes liess sich nicht ermitteln.

brämung einen Stich ins Pedantische[1]). Trotz Strohfiedel und Tamburin will eine rechte Frohlaune nicht aufkommen, ebensowenig, wenn hernach Peter sein: „Seid munter, ihr Brüder“ anstimmt. Des Humors entbehrte die romantische Seite seines Wesens völlig. Gelegentlich drängen sich kirchliche Elemente störend ein. Die Instrumentation erscheint fast durchweg kümmerlich und dürftig, ja fehlerhaft[2]). Beachtenswert ist die das Finale bildende grosse Concertante um ihrer formellen Rundung willen. Sie erfreut durch die Glätte des Vokalsatzes, im orchestralen Part durch die saubere Durchführung eines zierlichen Geigenmotivs.

Mit grösserem Glück als Vogler selbst sollten sich einzelne Vertreter seiner Schule auf dem Gebiete der komischen Oper bethätigen. Meyerbeers Natur lagen freilich heitere Sujets fern, und so musste sich auch seine Wahl des „Alimelek“ als ein Fehlgriff erweisen[3]). Um so fruchtbarer und erfolgreicher hat hier Weber gewirkt, von dessen einschlägigen Schöpfungen (neben dem bereits erwähnten Abu Hassan) vor allem die Silvana (Première 1810 zu Frankfurt) in Betracht kommt. Vergleicht man Voglers „Kaufmann“ mit Franz Danzis bester komischer Oper, der „Mitternachtsstunde“ (1801), so fällt einem in dem zweiten Werk der viel geschmeidigere, flüssigere Stil auf. Bei Danzi giebt sich alles anspruchsloser, da ist leicht sprudelnde Laune; inzwischen hat sich Mozarts Einfluss in der Schule geltend gemacht. An Ursprünglichkeit der Erfindung ist ihm hier auch Peter v. Winter entschieden überlegen, der nach seiner eigenen Aussage vor allem gesangstechnisch Salieri viel verdankt. Wie zwangslos giebt sich etwa — von den humoristischen Partien seines „unterbrochenen Opferfestes“ ganz zu geschweigen — Dorinas gefällige erste Arie aus seiner Oper „I fratelli rivali“ (Venedig 1792)! Im Gegensatz zu Danzi gewahren wir in Winters heiteren Opern bisweilen ein bewusstes Streben, sich von dem allzu mächtigen Einfluss Mozarts loszulösen. Um so stärker hat ihn, wie schon angedeutet, die französische Schule beeinflusst; unter den Italienern sind ihm neben

[1]) Bezeichnend ist die Überschrift des Rundgesanges, mit dem die Ouverture anhebt: Auf den Charakter einer Dorfschenke berechnet, doch veredelt.

[2]) So decken in der Ouverture die Streicher ein zu tief liegendes Klarinettensolo.

[3]) Vgl. den Aufsatz Nigglis in der Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Waldersee, Band V, S. 295.

Salieri 2 Vertreter der neapol. Schule Jomelli und Paesiello vorbildlich gewesen, worauf Biedenfeld aufmerksam macht[1]). In der grossen Oper knüpft Winter, wie wir noch sehen werden, vielfach an Gluck an, ohne auch dort seine Eigenart aufzugeben.

§ 2.

Einen höheren Flug als in den beiden oben behandelten Werken komischen Genres nimmt Vogler in seinem einaktigen lyrischen Singspiel: „Erwin und Elmire“ (1781), das mir einer näheren Untersuchung wert erscheint. Seiner Musik liegt Goethes gleichnamiges Schauspiel mit Gesang zu Grunde[2]). Wenn es auch Vogler nicht gegeben war, den einsamen Erwin dem Verblühen der Rosen seine hoffnungslosen Klagen nachsingen zu lassen oder bei der Wiedervereinigung der beiden „Närrchen“ dem Wunsch des Dichters[3]) würdig nachzukommen, so bekundet doch die Mehrzahl der einzelnen Stücke eine treue Versenkung in den Text. Durch schlichte Innigkeit des Ausdrucks ragen hervor das Lied Elmirens: „Erwin, o schau, du wirst gerochen“, in dem eine obligate Oboe mit der Singstimme fein verschmolzen ist, und vor allem die Kavatine, in der sie vor dem schweigenden Eremiten beichtet: „Sieh mich, Heil'ger, wie ich bin!“ — ein rührendes Larghetto. Echte Töne weiss der Meister auch für Erwins „inneres Wühlen“ zu treffen, für sein unstetes Schwanken zwischen Hoffen und Verzagen. Die Melodieen sind eingänglich, leicht fasslich wie in den Singspielen J. A. Hillers, in E. W. Wolfs „Rosenfest“. Jede Nummer stellt sich als ein abgerundetes, in sich geschlossenes Ganzes dar. In der ersten Hälfte des Singspiels überwiegt, dem dreistrophigen Gefüge der Gedichte entsprechend, die einfache regelrechte Liedform a b a. Dieses Schema befolgen das Lied der Mutter Olympia, Elmirens erste Weise und die ihres einstigen französischen Sprachmeisters Bernardo. Daneben finden sich der jeweiligen Situation gemäss breiter ausladende Stücke: Arien, Duette. Zu

[1]) „Die komische Oper“ (Leipzig 1848), wo sich S. 86/87 eine gedrängte Charakteristik von Peter Winters gesamtem Opernschaffen findet.

[2]) Nicht das Singspiel, wie Schafh. S. 14 angiebt, da man von einem solchen erst seit 1787 reden darf. Voglers Komposition lehnt sich vielmehr an die ältere Gestalt des Stückes an.

[3]) „Die Musik wage es, diese Pause auszufüllen.“

einem wohllautenden Terzett giebt der Schluss Veranlassung. Von Verstössen gegen die sonst korrekte Deklamation fällt die zweimalige falsche Betonung Erwín auf. Berücksichtigen wir endlich noch die romantischen Elemente in dem Werk, so tritt uns der Hang zur Naturschwärmerei entgegen. Die Beschreibung von Vorgängen aus der Natur weist mitvorbereitend auf die romantischen Stellen in Haydns Jahreszeiten hin. Der Nachtigallenschlag, das Windessausen, das Blätterrascheln, das Regengeprassel werden in reizvoller Weise illustriert. Den rein lyrischen Partien des Singspiels kommt eine luftige, durchsichtige Instrumentierung zu statten.

Vom Veilchen findet sich merkwürdigerweise nur die Überschrift[1]).

Zu den Singspielen rechnet Schafhäutl auch „Hermann von Unna". Es ist die Musik zu einem 5aktigen Schauspiel des schwedischen Obersten Skjoelderbrand (1795), dem ein Roman von Benedicte Naubert (1756—1819) zur Vorlage gedient hat, offenbar identisch mit jenem „Hermann v. Staufen", der am 3. Oktober 1801 im Theater an der Wien aufgeführt ward[2]). Schon damals hob man u. a. als besonders originell hervor: die Ouverture und einen Chor im 4. Akt, „aus der dorischen Tonart, von Vehmrichtern in einem unterirdischen Aufenthalte gesungen!"[3]). Ausser der Ouverture mit ihrer geheimnisvollen, phantastisch-düsteren Introduktion darf aber dieser durch seine Harmonik befremdende[4]) Choral von Tenören und Bässen nebst dem folgenden vom Abgrund her ertönenden Verbrecherchor auch einen kunstgeschichtlichen Wert beanspruchen. Stecken doch hier Wurzeln jener Seite der Romantik, die hernach — freilich ungleich genialer — Weber und Marschner auf ihre besondere Weise vertreten sollten. Neben dem Elementar-Naturgewaltigen, wie wir es bei Weber z. B. in der Wolfsschlucht wieder treffen, regt sich hier schon das Grauenhaft-Diabolische,

[1]) Dagegen bewahrt die Münch. Staatsbibl. aus Schafh.'s Nachlass ein einzelnes Exemplar dieses Liedes. Neben den vielen anderen vormozartischen Vertonungen des Goetheschen Gedichts (cf. Friedlaender, das deutsche Lied im 18. Jahrh., II., 163 f.) interessiert auch Voglers anmutsvolle „Aria" mit Begleitung des Streichquartetts, das erst 14 Takte vorspielt und jedesmal den Refrain wiederholt. Beim Sang der Schäferin werden reizvolle Melismen gebracht.

[2]) Vgl. Tayers Beethovenbiographie. Band II, S. 221.

[3]) Wie aus Gerbers Lexikon der Tonkünstler, Band III, ersichtlich ist.

[4]) Frappant ist der eigentümliche Gebrauch der grossen Sexte fis in A-moll.

das Gespenstige, womit nachmals Marschners Vampyr (1828) und Heiling (1833) das Ausdrucksgebiet der romantischen Schule so ausgiebig weiter bereichern sollten[1]). Neue fruchtbare Ansätze zur Ausbildung dieser Seite späterer Romantik finden wir nicht ganz 2 Jahrzehnte nach Voglers „Hermann von Unna“[2]) in E. T. A. Hoffmanns Undine: in der Zeichnung Kühleborns, bei dem sich auch das Dämonische ausgeprägt findet[3]), wie in den schauerlichen Chören der Erd- und Wassergeister. Unter den scharf pointierten Tänzen unseres Singspiels ist namentlich ein Zigeunertanz von zündender Wirkung. Endlich sei noch eine Aufzeigung einiger koloristischer Momente versucht. Zu Idas inniger Romanze führen gedämpfte Streicher und Harfe die Begleitung aus, — eine Klangmischung, die um so neuartiger erscheint in einer Zeit, da Méhuls „Joseph“[4]) noch nicht geschrieben war. Dann fallen neben gelegentlicher Verwendung von 4 Fagotten[5]) die haltenden tiefen Klarinetten auf, deren geisterhaften Charakter allerdings erst Weber recht erkennen sollte[6]).

§ 3.

Vogler behauptet auch einen Platz in der Geschichte der Programmouverture. Die äussere Veranlassung zur Bebauung dieser Kunstform boten ihm Shakespeares Hamlet und 2 Schauspiele Kotzebues. Bei einer ästhetischen Würdigung seiner in der

[1]) Auf Meyerbeers „Robert“ darf nicht verwiesen werden, da hier von einer Zeichnung dämonischer Dinge keine Rede ist und bloss die Wahl des Textbuches als romantisch gelten kann.

[2]) Hoffmanns Undine wurde am 1. Juli 1813 begonnen und schon im Dezember desselben Jahres beendet. Ihre Erstaufführung erlebte sie am 3. August 1816 im Berliner Schauspielhause.

[3]) Im Gegensatz zu dem ernsten, würdigen, mitleidsvollen Kühleborn Lortzings, der ja von Hause aus in allem stärker war als gerade im Romantischen.

[4]) Bindende Streicher und Harfe kombiniert Méhul im „Joseph“ (1807) beim Gesang junger Mädchen von Memphis. (Akt III.)

[5]) 2 Paar Fagotte treffen wir auch in dem Chor aus Castor und Pollux: „Du Haupt der furchtbaren Mächte“.

[6]) In der späteren Redaktion hat die Instrumentierung in manchem eine Vereinfachung erfahren; so ist gleich der durch anmutigen Fluss der Melodie erfreuende Eingangschor infolge der diskreteren Behandlung der Oboen duftiger, im vokalen Part durchsichtiger geworden. Aus dem Klavierausz. lässt sich der Reiz solcher Stücke schwer erkennen.

kurzen Frist von 2 Tagen entstandenen Hamletouverture[1]) darf man sich nicht streng an jene geschraubte Analyse[2]) halten, die den einzelnen Takt unter die Lupe nimmt, jeden Akkord in seiner Beziehung zum vorausgehenden und folgenden erklärt und überhaupt eher verwirrt als Aufschluss giebt. Vielmehr muss man aus dieser weitschweifigen theoretischen Deutung das entwickelungsgeschichtlich Wichtige herausschälen. Dann dürften sich 2 wesentliche Momente ergeben. Das erste beruht, wie bereits bemerkt, darauf, dass sich Vogler mit der Sinfonia aus Hamlet einen Platz in der Geschichte der Programmouverture erwirbt, und zwar kommt es unserem Künstler auf die Schilderung von 4 Vorgängen an: Er versucht Hamlets tiefer Trauer über den Verlust seines Vaters Ausdruck zu leihen, die Erscheinung des Geistes zu malen, den durch die geheime Erzählung angefachten Zorn des Helden wiederzugeben und endlich den verstellten Wahnsinn. Das einleitende Largo behandelt die beiden ersten Nummern des Programms, das Allegro die beiden übrigen, wobei Hamlets Rachelust etwas äusserlich durch schwunghafte, rhythmisch belebte Geigenaufstiege gekennzeichnet wird. Dann lassen die hier verborgenen romantischen Elemente diese Ouverture als historisch merkwürdig erscheinen. Motive späterer Romantik klingen vor allem in der Introduktion (C-moll) an mit ihrer Hinwendung zum Geheimnisvollen, in der sonderbaren As-dur-Partie zumal, die sich an die Schilderung von Hamlets Klage schliesst. Es ist ein unheimliches, gespannteste Erwartung weckendes Unisono des Streichkörpers, dem zur Verstärkung des dunklen Kolorits Fagotte beigesellt sind. Rücksichtlich der Instrumentation bringt auch der Hauptsatz der Ouverture manches Aparte, so das 2. Thema, das die Verstellung des Helden wiederspiegeln soll.

Ein weiteres Anrecht auf einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der programmatischen Ouverture erwirbt sich Vogler durch die Ouverture zu 2 Stücken Kotzebues: dem „Eremiten von Formentera“ (Reval 1787)[3]) und den „Kreuzfahrern“ (Leipzig 1803). Die erstere bezeichnet der Komponist selbst in seiner

[1]) Sie wird mit 4 Entreakts, die nur den Hauptstoff behandeln, unter Mus. Mss. 4220 in München aufbewahrt.

[2]) Betrachtungen der Mannh. Tonsch. I. Jahrg., S. 313.

[3]) Wonach also Voglers Komposition nicht 1785 angesetzt werden darf, wie es Schafh. thut.

Partitur[1]) als „ein musikalisches Gemälde, das mit einem Sturm anfängt und mit der Meeresstille endigt". Die Befolgung dieses Programms bewirkt hier in rein musikalischem Betracht eine Durchbrechung der üblichen Ouverturenform. Wir sehen hier also schon Ansätze zu jenem Modeln an den überkommenen Formen, das dann für die nachbeethovensche Instrumentalmusik, schon Schuberts und Spohrs, charakteristisch wird. Freilich glückt es Vogler noch nicht, im Hinblick auf die poetische Idee zugleich auch musikalisch organisch zu gestalten. So lässt das abschliessende Andantino (C-dur $^3/_4$) wohl das Bild einer unbewegten Meeresfläche vor uns erstehn, erscheint jedoch musikalisch als ein willkürliches Anhängsel des voraufgegangenen Unwetters. Bei der Illustrierung des Sturmes, den ein von pp bis ff anwachsender solistischer Paukenwirbel ankündigt, sinkt das Tonmalerische bisweilen zu leerer Tonspielerei herab. Schon der Titel „Charakteristische Ouverture" deutet darauf hin, dass auch der Ouverture zu den „Kreuzfahrern" ein bestimmtes Programm zu Grunde liegt[2]). Hier handelt es sich dem Komponisten darum, die Kreuzfahrer gegenüber den Sarazenen zu schildern; die musikalische Physiognomie wird durch die Dreiteiligkeit der Anlage bestimmt. Das durch ein 6taktiges gravitätisches Adagio[3]) eingeleitete Alegretto hat mit seiner scharfen Gruppenbildung und seinen feinen dynamischen Schattierungen etwas von dem Stil der Ouverturen Cherubinis, dessen hoheitsvolle Anmut und plastische Grossheit Vogler allerdings abging. Als ein echt romantisches Moment darf der den Mittelsatz bildende orientalische Marsch[4]) angesprochen werden, auf dessen aparte Harmonik und Rhythmik der Biograph mit Recht aufmerksam macht. Hier bahnt sich die Ausnutzung ethnographisch gefärbter Motive für die Ouverture an; wir treffen sie bald darauf bei Weber, der in die Ouverture zu „Turandot" (1809) ein chinesisches Motiv, in die zu „Preciosa" einen Zigeunermarsch hinein-

[1]) Autograph in Darmstadt.

[2]) Ouverture, Märsche und Chöre schrieb Reichardt zu dem nämlichen Schauspiel, auf das auch Spohrs Oper: „Die Kreuzfahrer" (Erstaufführung in Cassel 1845) zurückgeht. Unter Voglers Schülern schrieb Gänsbacher eine Musik dazu.

[3]) Das in D-moll steht, nicht in C-moll, wie Schafh. S. 232 angiebt.

[4]) Einen türkischen Marsch bringt die 4. Nummer von Hoffmanns romantischer Oper: „Der Trank der Unsterblichkeit". (Berlin 1808.)

verwebt und es überhaupt wie kein anderer verstand, „der nationalen Physiognomie eines Volkes musikalischen Ausdruck zu geben, ohne jedoch seine deutsche Eigenart dabei zu verleugnen“[1]). In dem abschliessenden 3. Teil der Kreuzfahrerouverture endlich, einem verzweiflungsvollen Presto, wie es sich Kotzebue zwischen dem 4. und 5. Akt seines Schauspiels gewünscht, lösen das Allegrettothema und die arabeske Weise einander ab[2]).

Die Dreiteiligkeit der Anlage hat mit der Kreuzfahrerouverture die zu Racines lyrischer Tragödie „Athalie“ (1786) gemein, wo 2 leidenschaftliche Prestosätze (C-moll) ein gesangvolles, Glucks Einwirkung verratendes Andante (F-dur $^3/_4$) umrahmen[3]). Jenes Experimentieren mit Formen reicht also bis in Voglers Stockholmer Zeit zurück. Mit den Chören[4]) der Levitinnen wechseln solomässige Gebilde ab. Die Chöre schlagen gern einen psalmodierenden Ton an, im ersten Akt z. B. „O mont de Sinai!“ in den Solostücken werden der Bravour stärkste Konzessionen gemacht. Als eine richtige Bravourarie stellt sich die zweite Nummer des 2. Akts: „O bienheureux mille fois enfant“[5]) dar, wo sich die „pour Mdme Muller“ geschriebene Sopranpartie mit einem konzertierenden Violoncell, „pour Msr. Muller“ berechnet, an Rouladen förmlich überbietet. Die 7. und 8. Scene des III. Akts hat der Komponist melodramatisch behandelt.

Mit der „Lampedo“[6]) bereichert er jene Gattung „accompagnierter Dramen“, die, von Georg Bendas „Ariadne auf Naxos“

[1]) Wie Gehrmann in seiner Monographie über Weber (S. 68) treffend hervorhebt.

[2]) Das von Schafh. angesetzte Datum 1800 kann nicht stimmen, da Kotzebues Stück erst 1803 erschien. (Gödeke, Grundr. 2. Aufl. Bd. V, S. 281). Wie aus Pohls Buch „Mozart u. Haydns Aufenthalt in London“ hervorgeht, hat Vogler dort i. J. 1794 Ouverturen zur „Jagd Heinrichs IV.“ u. zu „Demophon“ aufgeführt, die Schafh. nicht erwähnt.

[3]) Vogler gebührt das Verdienst zuerst die Gluckschen Opern auf die Bühne Stockholms gebracht zu haben. — Mit dem Athalievorspiel greift er — wohl unbewusst — auf die Form der alten italienischen Opernsinfonia zurück.

[4]) In der Komposition der Chöre sind ihm die Franzosen Moreau († 1733) u. Gossec vorangegangen. Fast gleichzeitig entstanden die Athaliachöre des Norddeutschen Schulz; für die Folgezeit kommen vornehmlich Boieldieu, Danzis Schüler Poissl (1814) u. Mendelssohn mit seinem op. 74 in Betracht.

[5]) Scene 9, Vers 768—771.

[6]) Die Aufführung der Lampedo in Darmstadt auf Kosten des Erbprinzen Ludwig fand am 11. VII. 1779 statt, nicht am 4. VII., wie Schafh. wohl irrig liest.

ausgehend, so viele Nachbildungen hervorrief, die Musiker wie Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Cannabich zu Autoren haben. Wie Rousseau im „Pygmalion“[1]) das gleichzeitige Erklingen von Wort und Instrumenten widerstrebt, so huldigt auch Vogler dem Prinzip des Nacheinander von Wort und Ton. Der Text zur „Lampedo“ stammt aus der Feder des Juristen Lichtenberg, der seinen Stoff der fabelhaften Geschichte des Krieges zwischen den Skythen und der Amazonenkönigin entlehnte. Was Schafhäutl in seiner Biographie über dies Werk sagt[2]) trifft im ganzen zu; nur ist er in seinem Preis der Gewitterschilderung viel zu weit gegangen. Wir sehen den Komponisten hier eher einer Neigung zu grellen Effekten, zum Raffiniert-Zugkräftigen nachgeben, die wir später bei seinem Schüler Meyerbeer häufig antreffen[3]). Dagegen kann man noch heut die Kritik eines Anonymus in der Leipz. Allg. Mus.-Ztg.[4]) unterschreiben, wo es u. a. heisst: „Der Dialog wird mit bewunderungswürdiger Kunst durch die Musik fast immer vorbereitet, oder der Ausdruck der darin herrschenden Empfindungen auf das Treffendste wiederholt.“ Geschickt hat er die mannigfachen, Menschen und Situationen kennzeichnenden Motive musikalisch durchzuführen gewusst. Dass die Schlusswirkung durch eine angehängte Chaconne nach französischem Zuschnitt verdorben wird, rügt schon der Rezensent[5]).

Kurz vor seiner Begegnung mit Mozart in Mannheim am 17. Mai 1777[6]) beendet der Hofkaplan und Vicekapellmeister Karl Theodors die Musik zu einer pantomimischen Unterhaltung: „Le rendez-vous de chasse ou les Vendanges interrompues par les chasseurs“ (die durch Jäger gestörte Weinlese) von Lauchery[7]).

[1]) Vgl. Publik. d. J. M. G. Beihefte I. Jean Jacques Rousseau als Komponist einer lyr. Scene „Pygmalion“ von Edgar Istel (Leipzig 1901).

[2]) S. 26/27 und S. 220 ff.

[3]) Den flachen Naturalismus, der sich in dieser Gewitterschilderung zeigt, überbietet noch Zumsteeg, wenn er in seinem Melodram „Tamira“ (1788) mit Rücksicht auf möglichst treue Wiedergabe eines Kampfgestöses „takt- und melodieloses Geräusch von Pauken und Trompeten“ vorschreibt.

[4]) I. Jahrg., S. 356 ff.

[5]) Ins Jahr 1779 fällt auch die Aufführung eines Melodrams Cléopâtre in Mannheim, das von Danzi herrührt; unter den Winterschen Melodramen ist Leonardo und Blandine hervorzuheben.

[6]) Nicht 1772, wie Sch.s Verz. angiebt.

[7]) Ein Balletmeister, dessen Mozart in einem vom 3. Dezember 1777 datierten Brief an den Vater gedenkt.

Diese Balletmusik fasst 26 Nummern, darunter eine Gigue, und bringt zuletzt noch einen Contredanse. Den belebteren Piècen wie den getragenen Sätzen eignet eine klare, gedrungene Struktur. Die Ouverture und 2 Prestosätze (No. 11 und 20) lassen einen Stich ins Virtuosenhafte nicht verkennen, die ersten Violinen werden in übertriebener Weise bevorzugt und bekommen dadurch etwas Paradierendes. Man merkt es dem Stück an, dass es für das vorzügliche Cannabichsche Orchester[1]) geschrieben ist, mit dessen aussergewöhnlicher Leistungsfähigkeit auch Joh. Stamitz rechnen durfte. Ein Prolog in schwedischer Sprache[2]) (1787) lässt Apollo und die 9 Musen auftreten; die Musik dazu ist in höchstem Grade banal. Von der Existenz eines Kotzebueschen Stücks: „Der Koppengeist auf Reisen“ oder „Rübezahl“, zu dem Vogler 1802 eine Musik geschrieben haben soll, weiss Rabanys Verzeichnis (1893) nichts. In dasselbe Jahr verlegen Mee und Schafh. den Schlusschor zu Kotzebues vaterländischem Schauspiel: „Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432“ („Alleluja, der Gott, zu dem wir riefen“) — eine anfechtbare Datierung, da das Stück selbst erst 1803 erschien[3]). Der plastisch hingestellte frische Chor ist ein Dokument für Voglers Beschäftigung mit Händel, den er hier unbewusst parodiert hat. In „Rollas Tod“ oder „die Spanier in Peru“ (1803, Fundort noch unbekannt), der Musik zu einem romantischen Trauerspiel Kotzebues, dürfte sich wieder der Romantiker Vogler erweisen, den es zu ausländischen Stoffen hinzieht. Auch in seiner Schule finden wir das Umschauhalten nach dem Fremdländischen, was Meyerbeer freilich auf eine Art vornahm, die ihn selber richtet.

§ 4.

Es erübrigt nun noch, der Thätigkeit Voglers auf dem Gebiet der grossen Oper zu gedenken. Auf Geheiss Karl Theodors ist

[1]) Vgl. Jahns Mozart II., S. 428 ff., wo die Leistungen der Mannheimer Kapelle gewürdigt werden. — Von geringerem Belang ist das 1807 umgearbeitete kleine Schuster-Ballet von 1768, in dem bereits 2 Hörner in verschiedener Stimmung angewandt werden. Dem Jahre 1778 gehören 2 „Comische Balletten“ an: das frische Jägerballet (Ouverture und 23 Nummern) und das „dunkle, rostige Schilderungen“ enthaltende Schmiedballet (Ouverture und 15 Nummern); auch sie werden von einem Contredanse beschlossen.

[2]) Autograph in Darmstadt.

[3]) Laut Goedekes Grundriss Band V. — Fundort: Archiv der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde.

für den Münchener Karneval von 1786 die 3aktige italienische Oper Castore e Polluce[1]) geschrieben. Das vom Komponisten selbst abgefasste Libretto geht auf jene Fassung der Sage zurück, wie sie sich in Gentil Bernards lyrischer Tragödie, der textlichen Grundlage von Rameaus gleichnamiger Meisteroper von 1737, findet[2]). Neben italienischen Zügen gewahren wir hier deutlich den Einfluss Glucks. Italienisches findet sich in den Partien des Pollux und der Phöbe, die mit sinnlich süssen Kantilenen und üppigem Fioriturenwerk bedacht sind. Glucks Einfluss bekundet vornehmlich die sinngemässe Deklamatation in den Recitativen. Wie schön weiss er etwa das Recitativ der Sonnentochter Telaira und Castors (Akt. I., S. 113) durch eingestreute Ariosi zu beleben! auch in dem Recitativ, das sich dem den 2. Akt eröffnenden Trauermarsch anschliesst, löst ein Larghetto ihre frei dahinströmende Rede ab. Mit den Ombrascenen — Telairas Arie mit obligatem Fagott (2. Akt, S. 8 ff.) und das Erscheinen des Schattens selbst im 3. Akt gehören hierher — knüpft Vogler an die venetianische Oper an. Dort hatten ja solche unheimlichen Auftritte, wo die Geister der Abgeschiedenen citiert werden, eine wichtige Rolle gespielt. Grosser Beliebtheit erfreuten sich auch später noch die Chöre der Furien, die Pollux den Eingang in die Hölle zu verwehren suchen. Berichtet doch Mee, dass ihre Popularität 1821 einen gewissenlosen Dirigenten in München dazu verleitete, sie in das 2. Finale des „Don Giovanni" einzuschieben! Zu den glühenden Verehrern dieser Chöre gehörte Weber[3]), der über ein anspruchsloses Balletthema aus „Castor und Pollux" während seiner Studienzeit beim Abte in Wien Ende März 1804 Variationen schrieb. Die rückhaltlose Begeisterung des Jünglings, der seinem Lehrer zeitlebens die rührendste Pietät bewahrt hat, sogar seine Biographie schreiben wollte, vermögen wir freilich nicht mehr zu teilen[4]). Immerhin pulsiert dramatisches Leben in diesen Furienchören, die

[1]) Handschr. Part. auf der Münchener Staatsbibl. unter Mss. 1660. Eine gleichnamige Oper Winters machte 2 Dezennien darauf zu Paris Fiasko.

[2]) Bernards Operndichtung sollte in Candeilles Verballhornung wieder aufleben und die Erinnerung an das berühmte Werk Rameaus ausgelöscht werden. (Vgl. Dietz' genanntes Buch S. 174).

[3]) Vgl. seinen Brief an Gottfried Weber unterm 22. III. 1811.

[4]) Eine überschwengliche Schilderung giebt Lipowskys baierisches Musiklexikon. — Lange beliebt war auch die eingängliche Weise „Vive felice".

auch harmonisch Interessantes bieten[1]); dazu imponiert die eiserne Konsequenz, mit welcher das „Furienmotiv“ — vorstossende, andringende Bässe — durchgeführt wird. Von Glucks Orpheus hatte sich schon vorher Peter von Winter befangen gezeigt, der sich in den Tartaruschören seines Bellerophon (1782) „gar zu auffallend manches von seinem Vorbild abgeborgt hatte“[2]). Der Ouverture zu „Castor und Pollux“ hat Schumann bei seinem Rückblick auf das Leipziger Musikleben anerkennend gedacht[3]). Sie gehört mit in die Gruppe seiner Programmouverturen und zeigt wiederum die dreiteilige Formgebung. Der erste Teil soll uns vergegenwärtigen, wie der spartanische König Pollux mit seinem Freunde Castor dem Heere der Lacedämonier in Messenien entgegenzieht; daran schliesst sich ein feierlicher Trauermarsch in D-moll, der der Klage über den im Kampfe gefallenen Tyndariden Ausdruck leiht und in der Oper selbst als grosser Klagechor der Volksmenge wiederkehrt. Eine ähnliche Stilgrösse jedoch, wie sie in dem entsprechenden Chor des Dijoner Meisters: „Que tout gémisse“ waltet, wird hier nicht erreicht. Den Beschluss der Ouverture bildet wieder ein belebter Satz: Pollux beschwört seinen göttlichen Vater, der in Wolken erscheint, um Zurückgabe seines Gefährten aus dem Orcus.

Jener Trauermarsch, neben der Scene zwischen Pollux und Jupiter im 2. Akt die künstlerisch wertvollste Partie der Oper, ist schon bezüglich des Kolorits merkwürdig. Geteilte Bratschen, sehr hoch geführt, unisono mit Flöten und Klarinetten, das giebt einen gepressten, bangen Klang. Dann bedient sich unser Künstler hier (wie auch in der Ouverture und im 3. Akte S. 14) schon feinsinnig der von Berlioz vorgeschriebenen[4]) Schlägel mit Schwammköpfen, die den Pauken einen sammetweichen, düsteren Klang geben, und erhöht so die geheimnisvolle Wirkung des Ganzen.

[1]) Etwa die stete Folge verminderter Septimenakkorde Akt III., S. 50.

[2]) So heisst es in dem Nekrolog, Allg. Mus.-Ztg. XXVIII., S. 356. An Gluck lehnt er sich in der Einführung übersinnlicher Wesen auch in der „Calypso“ an (rein musikalisch zugleich im „Chor der Träume“ No. 6).

[3]) Bei dieser Gelegenheit bezeichnet er Vogler als einen, „den seine Zeitgenossen bei weitem nicht hoch genug geschätzt“. In Spohrs Autobiogr. (Bd. I, S. 231) heisst es unterm 12. Dez. 1815: „Voglers berühmte Ouverture zu „Castor und Pollux“ entsprach nicht meiner Erwartung. Sie fängt zwar feurig und kräftig an, erlahmt aber gegen das Ende, und dieser Anfang wirkt nur durch den Lärm der Blechinstrumente“. (Man hört dazu noch Pauken hinter der Bühne!)

[4]) Im traité d'instrumentation S. 298.

In den Furienchören verwendet er ein grell aufleuchtendes, schillerndes Kolorit (S. 41), das direkt auf Berlioz weist[1]). Für die damalige Zeit erscheint hier auch die viefach solistische Behandlung der 3 Posaunen als kühn, ebenso das Wechseln der Stimmung bei den Hörnern, wo es der Klangcharakter veranlasst.

Am 12. März 1792 ging Voglers 3aktige Oper „Gustav Adolf" zum letzten Mal über die Bühne Stockholms[2]). Der schwedische Text fehlt im 2. Akt fast völlig; auch die Orchesterbegleitung ist nicht überall fertig ausgeführt. Wie aus dem Untertitel des Opernfragments hervorgeht, spielt darin das Liebesverhältnis des Schwedenkönigs zur schönen Ebba Brahe, der Cousine Per Brahes des Jüngeren, eine wichtige Rolle. Unter den auftretenden Personen begegnen uns die Königin-Wittwe Christine und der Graf Jakob de la Gardie. Ein absichtliches Modeln an der hergebrachten Form gewahren wir wieder in der freien Anlage der Ouverture, die an Stelle der thematischen Durchführung einen Mittelsatz neuen Inhalts einschaltet. Den ariosen Stücken der Oper selbst fehlt es meist an den rechten Proportionen, so kommen die Schlüsse oft ganz abrupt. Aber grosszügig giebt sich die Introduktion des 3. Aktes. Ausserdem strömt im „Gustav Adolf" eine reichere, zugleich vornehmere Melodik als in manchem anderen seiner Bühnenwerke. Die Vermutung liegt nahe, dass mitunter schwedische Volksweisen verwertet worden sind; der nordisch-schwermütige Charakter, der die Mehrzahl dieser Melodien zeichnet, spricht neben manchem Harmonischen und Rhythmischen für diese Annahme. Und dann wissen wir ja, dass Vogler Nationalmelodieen sammelte, sogar Nordafrika bereiste, um die Gesänge der Mauren an der Quelle kennen zu lernen — auch ein romantischer Zug[3]).

---

[1]) Frappant sind einmal 2 Solo-Violoncelle, mit den I. Geigen in Oktaven mitgehend. In rhythmischer und dynamischer Hinsicht wird der „coro sutterraneo" wirksam gesteigert.

[2]) Kurz vorher war als Opfer einer Verschwörung sein königlicher Protektor Gustav III. gefallen, dessen tragisches Ende den Inhalt von Aubers Maskenball (1833) bildet. Während seiner Regierung hat Vogler als dritter deutscher Musiker nach J. G. Naumann und J. M. Kraus an der Spitze des Stockholmer Theaters gestanden; für dieses hat er 1788 als „Direktor der Musik" jene Oper geschrieben.

[3]) Einen sicheren Nachweis vermag ich vorläufig nicht zu erbringen, da die Durchsicht der in München befindlichen Sammlungen schwedischer Volksweisen kein Resultat ergab.

Es wirft ein eigentümliches Licht auf die Geschmackrichtung des damaligen Wiener Publikums und dünkt uns heute unbegreiflich, dass Voglers „Samori“ oder „der verdrängte Prinz“, eine gleichzeitig mit der Leonore bestellte grosse heroische Oper, im Mai[1]) 1804 am Theater an der Wien mit Erfolg in Scene ging, während 1½ Jahre später Beethovens Fidelio in der ersten Fassung kalt aufgenommen wurde. Der Text zu Samori stammt von Franz Xaver Huber[2]). Das lockere Gefüge der im südlichen Vorderindien sich abspielenden Handlung rügt schon eine damalige Rezension[3]). Im Vergleich zu „Castor und Pollux“, der, wie wir sahen, an Stilunreinheiten krankt, zeigt Samori eine grössere Einheitlichkeit des Stils. Das hindert nicht, dass mitunter Mozart hereinspukt, so wenn der Chor die Göttin des Glücks und der Schönheit, Lakschmi, anruft; ja ein Männerterzett in der 4. Nummer des I. Akts: „Sanfte Hoffnung“[4]) verrät in seiner melodischen Bildung eine überraschende Ähnlichkeit mit Zerlinens F-dur-Arie. Den meisten Gebilden der Oper eignet eine scharfe architektonische Gliederung. Unter den Ensembles sind namentlich das Quintett (No. 8) und das klangschöne erste Ensemble klar disponiert; dieses ist zugleich auf wirksame dynamische Steigerungen angelegt, indem es auf die 7stimmigkeit getrieben wird, steht jedoch inhaltlich hinter dem Quintett zurück. Die Charakteristik der Personen musste dem Text zufolge blass geraten; höchstens der Sterndeuter Rama, dem eine gewisse Gemessenheit des Wesens anhaftet, und seine Tochter Maha sind etwas prägnanter gezeichnet. Wenn Maha in ihrem Zwiegesang mit dem Nabob Tamburan dessen herzliche Melodie fast notengetreu aufnimmt, so ist das zugleich ein psychologisch feiner Zug. Gilt es doch, ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Pando ungeachtet den ihr verlobten Tyrannen zu bethören, ihn durch inniges Entgegenkommen zu bestricken! Melodisch Wert-

---

[1]) Tayer giebt den 7., Schafh. den 17., Max Maria v. Weber den 18. Mai 1804 als Datum der Première an. — Handschr. Part. auf der Münchener Bibl. unter Mss. 4125.

[2]) Von welchem der beiden dieses Namens lässt sich auch aus Goedekes Grundriss nicht ermitteln.

[3]) Leipz. Allg. Mus.-Ztg. VI. Jahrg., 581 f.

[4]) Von den 6 Variationen darüber war bereits oben die Rede. Auffällig entfernt sich dagegen von Mozart Winter gerade in der Zauberflöte 2. Teil, dem „Labyrinth“.

volles bringt auch Pandos Kavatine: „Ich ward verfolgt vom Glücke"; doch hat die blühende Weise einen trivialen Anstrich dadurch erhalten, dass die begleitende Triolenfigur einer solomässigen Klarinette anheimfällt, zu deren gurgelnden Läufen sich gelegentlich noch Triller einer Flöte gesellen. Solche absichtsvollen Instrumentalsoli drängen sich öfters ein: eine obligate Viola (im Duett zwischen Pando und Maha, Akt II) oder ein obligates Violoncell (wie in der faden Arietta des Höflings Baradra[1]). Die Vorliebe für den prononzierten Spezialklang, das überrege Streben, einzelne Instrumente glänzen zu lassen, haben sich auf Voglers Schüler Meyerbeer vererbt.

Es sei mir an dieser Stelle ein kleiner Exkurs gestattet, der historische Fäden zwischen Lehrer und Schüler zu knüpfen versucht. Zweifellos hat Meyerbeer bei Vogler, zu dem er im April 1810 nach Darmstadt kam, viel Technisches zugelernt. Die Lösung der mannigfachen kontrapunktischen Aufgaben ist ihm dienlich gewesen, und sein Instinkt für alles Technische wird bei einem Manne neue Nahrung gefunden haben, der seinerseits in vielem Technischen bewandert war. Doch auch verhängnisvoll dürfte dieser pedantische Unterricht auf Meyerbeers damalige Kompositionsrichtung eingewirkt haben. Wenn in der Kantate von 1811: „Gott und die Natur" ein akademisch strenger und trockener Stil waltet, wenn sich in seiner Erstlingsoper „Jephtas Gelübde"[2]) bei aller gut soliden Arbeit Schwulst und herbe Scholastik breit machen, so ist das vielleicht auf diese 2jährige schulmässige Unterweisung zurückzuführen[3]). Aber von dieser möglichen persönlichen Beeinflussung abgeschen, bestehen zwischen Voglers Schaffen und dem späteren Meyerbeers auch historische Parallelen. Der ihnen gemeinsame Hang zum Raffiniert-Zugkräftigen war uns schon bei „Lampedo" aufgefallen und eben erst ihre Sucht, einzelne Instrumente längere Strecken hindurch brillieren zu lassen. In diesem Punkte kann man für die vorrossinische Epoche Vogler als den historischen Vorläufer Meyerbeers ansehen neben Simon Mayr (1763—1845), dem

[1]) In der späteren Fassung erscheint die Vertonung des nämliches Textes viel ursprünglicher.

[2]) Es ist bezeichnend, dass Vogler seinen Jünger nach diesem Werk entliess, an dem er nichts mehr zu bemängeln hatte.

[3]) Jener Artikel in der Allg. Mus.-Ztg. No. 35, von Sch. S. 145 seiner Biographie mitgeteilt, ist daher zutreffend, insoweit er Meyerbeer angeht.

seiner Zeit sehr gefeierten, völlig italienisierten Oberpfälzer. Und was Fétis von Mercadante (1797—1870) sagt: „Malheureusement il aimait trop le bruit et les effets de rhythme“ — das kann auch von Vogler gelten, der ebenfalls in mancher plötzlichen Kraftexplosion Meyerbeer vorgeahnt zu haben scheint[1]).

In „Samori“ speziell bahnt sich vielfach die Hinwendung zum Theatralisch-Offiziellen an, die wir späterhin etwa in Meyerbeers „Prophet“ antreffen. Hierfür bietet das erste Ensemble des 2. Akts einen Beleg, wo sich der Astrolog, um Deutung der nächtlichen Schrecken ersucht, auf den Gott Çiva beruft. Unwahres Pathos findet sich auch im 2. Abschnitt der Bassarie: „Kronen sind nur eine Bürde“ und im 2. Finale an der Stelle, wo sich Tamburans Rache in Edelmut wandelt. Von indischem Wesen, dessen etwas einseitige Zeichnung Spohr in seiner Jessonda glückte, spürt man in Voglers „Samori“ kaum etwas; es sei denn, dass das Vorspiel, mit dem die Streicher das Finale des ersten Akts eröffnen, den Stempel des Exotischen trägt[2]). Dagegen weist wieder im Kolorit manches in die Zukunft: der Gebrauch von 2 Hornpaaren und die ausschliesslich den tiefen Streichern übertragene Begleitung zu dem komischen Männerterzett in C-dur, dessen Weber in einem Schreiben an Susann[3]) so gern gedenkt. Ein persönliches Verhältnis zu dieser Oper hatte der 17jährige schon dadurch gewonnen, dass er auf Voglers Aufforderung einen Klavierauszug dazu verfasste, als noch „keine Seele etwas davon gesehen oder gehört“[4]). Vogler hat 2 Ouverturen zu „Samori“ komponiert. Die erste in G-moll (1803) enthält mit ihrer Schilderung von Rache und Edelmut die Quintessenz der Oper selbst, die zweite in D-dur (1811) ist formell wieder wegen der 3teiligen Anlage eigentümlich,

---

[1]) Bei Pacini und Mercadante finden wir einen „förmlichen Cultus des Blechs“ (Kretzschmar), der auf Meyerbeer weist.

[2]) Die Darmstädter Partitur bringt etliche Variationen über dieses Motiv, die im Klavierauszug fehlen. In letzterem vermisst man auch ein chromatisch originelles Männerterzett in B-dur: „Mit Angst und Schrecken erwarten wir“.

[3]) Unterm 14. VI. nicht unterm 4. VI. 1804, wie Schafh. angiebt. (Vgl. Wiener Zeitschr. für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, 1843. I. Quartal.) — Auffällige Bevorzugung der tiefen Streicher z. B. bei Isouard, im Entreakt von „Cimarosa“. (1808.)

[4]) Dass Weber Oktober 1803 das Arrangement wirklich ausgeführt, behauptet auf Grund authentischer Quellen Jaehns (Chronol.-Themat. Verzeichnis S. 55).

koloristisch nicht so sehr wegen der 3 Posaunen und 4 Hörner als wegen der 3 Pauken von verschiedener Stimmung (D. A. E.), wie sie auch Weber in seiner Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ verwendet. Im langsamen Mittelsatz benutzt Vogler das Bassethorn als Unterstimme der Klarinetten. Diese 2. Ouverture hat Schumann im Sinn, wenn er in seinen „Fragmenten aus Leipzig“ gelegentlich eines Berichtes über die konzertlichen Veranstaltungen der Gesellschaft Euterpe auch eine Ouverture vom „pedantisch-genialen Abt Vogler“ erwähnt[1]).

§ 5.

Fassen wir das Erörterte noch einmal zusammen, so ergiebt sich etwa Folgendes: Voglers kompositorisches Schaffen stellt sich als ein quantitativ sehr fruchtbares, seinen einzelnen Äusserungen nach aber als ein höchst verschiedenwertiges dar. Im einzelnen ebenso durchsichtig wie im ganzen rätselhaft war diese Natur. Neben platten, nüchternen Machwerken begegneten uns ästhetisch bedeutsame Erzeugnisse. In seiner Instrumentalmusik traten als gelungenere Arbeiten die 32 Orgelpräludien und der langsame Satz aus der baierischen Nationalsinfonie hervor, deren Finale zugleich den gelehrten Kontrapunktiker erkennen liess. „Mehr geistreich als tief“ erschienen seine Kirchenstücke. Man vermisst da die lebendige Polyphonie, ohne die es, wie Marx einmal hervorhebt, kein Meisterwerk von grösserem Umfange geben kann. Und so war ihm ein einheitlich schönes Werk hier nicht vergönnt. Näherer Beachtung wert erschienen gewöhnlich einzelne Sätze, wie das Agnus der 2. Weihnachtsmesse, das Kyrie und Credo der Missa solemnis No. 1, des Incarnatus und Agnus der Quadragesima von 1805, das Requiem, dem nur die Stilmischung schadet. In der Oper konnten auf einen bestimmten Gehalt Anspruch erheben: das Sklavenduett und das Terzett aus dem „Kaufmann v. Smyrna“, das Melodram „Lampedo“, die Schluss-Concertante im „Admiral“, vieles in „Castor und Pollux“ und „Samori“. Vor allem jedoch verdiente ein reizvolles Singspiel wie „Erwin und Elmire“, das Vogler mit unbedingter Hingabe geschrieben haben muss, aus dem Moder der Vergessenheit gerissen zu werden. Dieses kleine

[1]) Ges. Schriften über Musik und Musiker von Rob. Schumann, Band II, 4. Aufl. mit Nachtrag und Erläuterungen von Jansen, S. 41.

Meisterwerk giebt ihm gewiss einen „Anspruch auf Nachruhm", den Hugo Riemann[1]), wie ich glaube, mit Unrecht — auch dem Komponisten Vogler abstreitet, der „ein Bild der Verquickung von Unfähigkeit und Selbstüberschätzung" böte.

Reicher als die ästhetische Ausbeute war die historische. Das Rückblicken und Vorwärtsschauen macht Abt Vogler zu einer entwickelungsgeschichtlich wichtigen Übergangserscheinung. Da bemerkten wir einerseits die Abhängigkeit von klassischem Wesen. Seine Klaviermusik und die beiden Sinfonien von 1779 und 1782 verrieten Haydns Einwirkung. In den geistlichen Vokalwerken gewahrten wir gelegentliche Einflüsse Palestrinas, Marcellos, Händels. Sonst kommt er hier, obwohl mit Haydn und Beethoven noch in die Zeit der Wiederbelebung der alten Vokalmusik hineinragend, nicht viel mehr in Betracht als Weber, Spohr und Schubert, in deren Werken kaum Einwirkungen der älteren Musik zu entdecken sind[2]). Dass er Bach nicht verstand, bewies uns die Umarbeitung der 12 Choräle. In der Oper sahen wir ihn erst eine Wegstrecke mit der opéra comique und der opera seria mitgehen; die italienischen Einflüsse traten am evidentesten in „Castor und Pollux" hervor. Von den gleichzeitigen Grossen haben Gluck und Mozart auf seine Opernthätigkeit gewirkt. Andererseits wurde darzuthun versucht, dass in Vogler Wurzeln der Romantik stecken. So beobachteten wir in jener Pariser Sinfonie zugleich einen Kampf mit den überkommenen Traditionen, ein Rütteln an den Formen der klassischen Epoche; in den Ouverturen zu den beiden Kotzebueschen Stücken führte ihn hierzu, wie Dittersdorf in seinen Sinfonien, schon die Befolgung eines poetischen Programms. Tonmalerische Bestrebungen sahen wir ihn als Orgelspieler, in der Komposition des 5. Psalms, in „Erwin und Elmire", in der Ouverture zum „Eremiten", in „Lampedo" verfolgen; doch gab sich seine Tonmalerei in der Regel als eine recht äusserliche. In der Hamletouverture waren entwickelungsfähige Keime des Grauenhaften, des Unheimlichen gegeben; ebenso wiesen die phantastischen Partien in „Hermann von Unna" direkt auf Weber und Marschner hin. Als weitere romantische Momente ergaben sich die hohe Wert-

[1]) Geschichte der Musik seit Beethoven (1901) S. 41.

[2]) Vgl. Rich. Hohenemsers Buch: „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrh. auf die deutschen Komponisten". (S. 38.)

schätzung des Volkstümlichen, das Zurückgreifen auf ethnographisch gefärbte Motive, die Neigung zur fremdländischen Tonweise, wie sie etwa im „Polymelos“ sichtbar ist. Dann wies in der Orchesterbehandlung manches in die Zukunft. Mit der häufigen Anwendung von 2 Hornpaaren erschien uns Vogler in Gemeinschaft mit Méhul, Cherubini und Spontini als der historische Vorläufer Webers; wichtig für die Folgezeit wurde auch die Verwendung des tiefen Klarinettenregisters, die wir in Voglers geistlichen Vokalwerken, in „Hermann von Unna“ antrafen[1]). Unter den Tonwerken für die Kirche konnten die „Psalmi vespertini“ mit ihrem Zwielichtcharakter als ein echt romantisches Werk angesprochen werden. Endlich stellte sich uns das deutsche Hochamt von 1777 als die vielleicht erste „deutsche Messe“ dar.

Wenn auch kein Pfadfinder, so ist Abt Vogler doch jedenfalls ein grosser Anreger gewesen. Und selbst Spitta, der ihn in seinem Aufsatz über Weber (1886) „unecht und unproduktiv“ nennt, muss doch an anderer Stelle[2]) anerkennen, er habe „nach manchen Seiten Ideen ausgestreut, die richtig entwickelt der Kunst zur Förderung gereichen mussten“.

---

[1]) Aus Froehlichs Biogr. (S. 16) geht hervor, dass der junge Vogler schon vor seinem Unterricht bei Martini und Vallotti u. a. „den Satz der Klarinetten bei manchen Stellen in der untersten Oktave, wie man dies in den Werken von Vogler und auch bei seinem Schüler C. M. v. Weber findet“, den Kompositionen des Bamberger Musikdirektors Kürzinger (aus der Schule des Berliner Kapellmeisters Graun) entlehnte. Bei diesem bedeutete das jedoch mehr einen Notbehelf, weil er durch die Klarinetten die auf seinem Chore nicht vorhandenen Fagotte ersetzen musste.

[2]) Musikgesch. Aufsätze (Berlin, Paetel 1894) S. 376.

Lebenslauf.

Ich, James Simon, bin am 29. September 1880 zu Berlin als ältester Sohn eines Bankiers geboren und gehöre der jüdischen Religionsgemeinschaft an. Ich besuchte das Friedrichs-Werdersche Gymnasium zu Berlin, erlangte dort im Herbst 1898 das Zeugnis der Reife und bezog dann die Universität Berlin. Hier hörte ich 7 Semester Vorlesungen bei den Herren: Friedlaender, Fleischer, Paulsen, Dessoir, Dilthey, Simmel, Erich Schmidt, Geiger, R. M. Meyer, Sternfeld, Wilamowitz-Moellendorff. An seinen Übungen gestattete mir Herr Prof. Friedlaender teilzunehmen. Von Ostern 1899 bis Ostern 1902 gehörte ich außerdem der Kgl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin an; das folgende Sommersemester studierte ich in Bonn. Michaelis 1903 bezog ich die Universität München. Hier hörte ich Vorlesungen bei den Herren Kroyer, Lipps, Muncker, Paul, Sandberger.

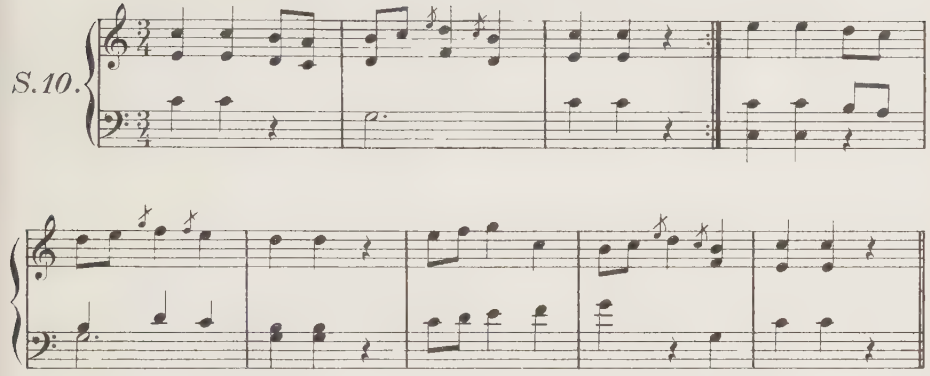
Allen verehrten Lehrern sei an dieser Stelle verbindlichst gedankt, insbesondere Herrn Prof. Sandberger und Herrn Dr. Kroyer für mannigfache Förderung und persönliche Anregung.

MUSIKBEILAGEN.

CAPITEL I.

Eine von Vogler variierte schwedische Volksweise.

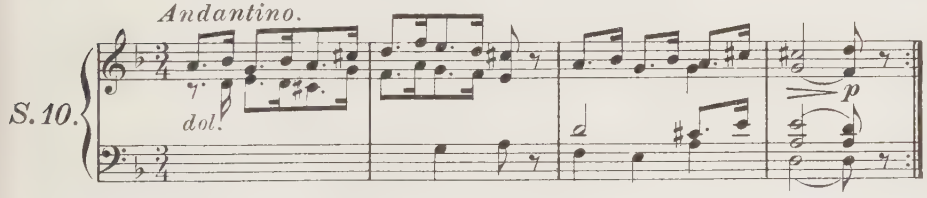
S. 10.



I. Teil der grönländischen Romanze.

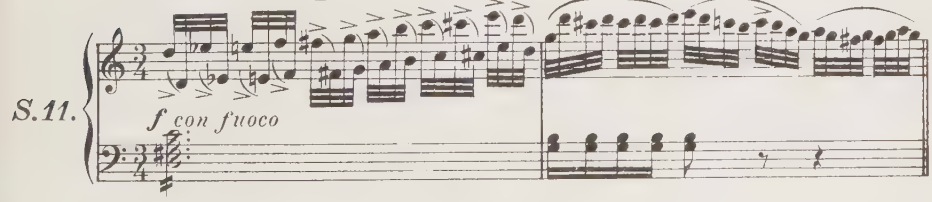
Andantino.

S. 10.

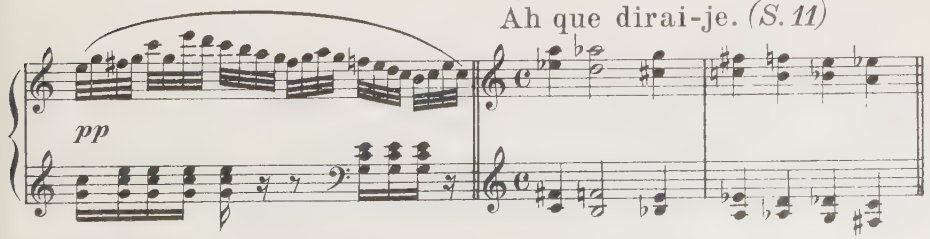


Aus Webers op. 7.

S. 11.



Aus Var. 11 über
Ah que dirai-je. *(S. 11)*



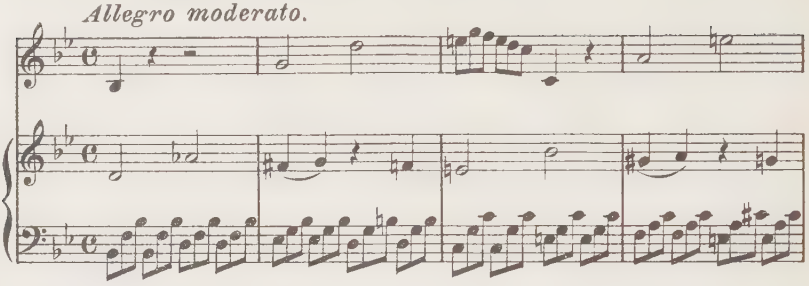
Aus dem I. Satz der B dursonate.

S.12.

Allegro moderato.

Violine.

Cembalo.



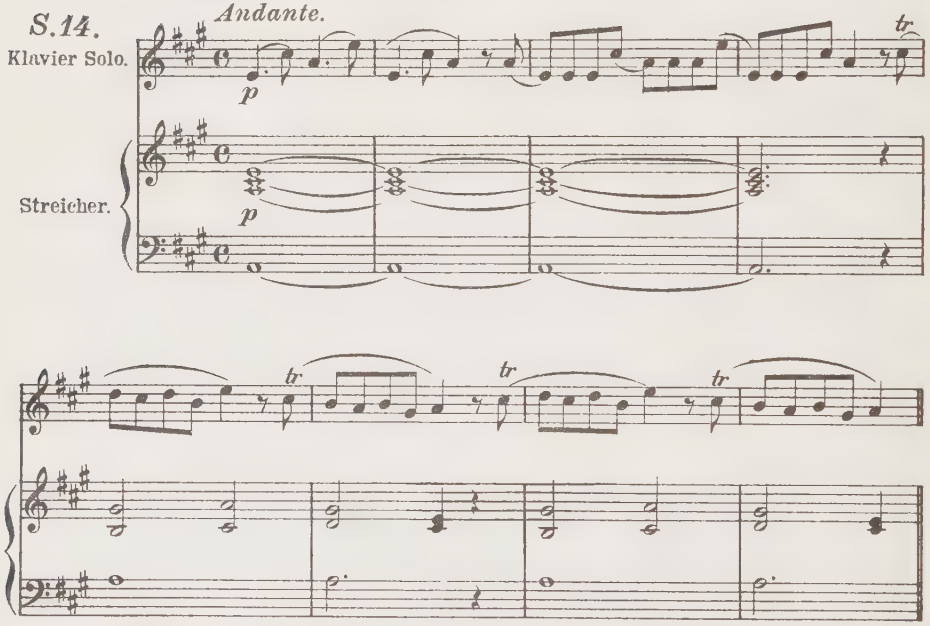
Schäferhorn-Imitation.

S.14.

Andante.

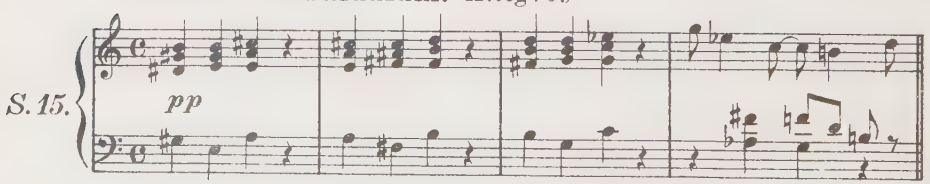
Klavier Solo.

Streicher.

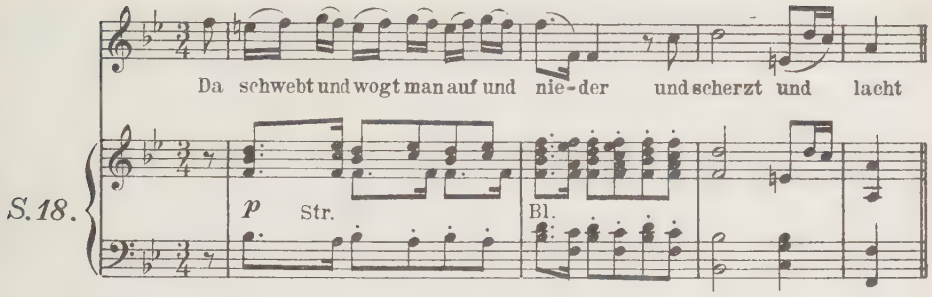


Aus dem 3. Präludium. *(Allegro.)*

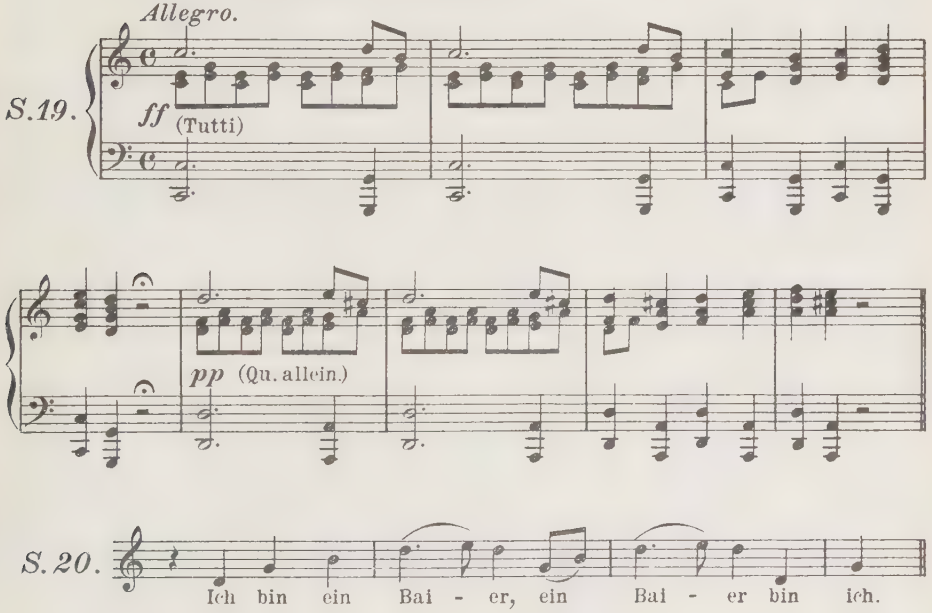
S.15.



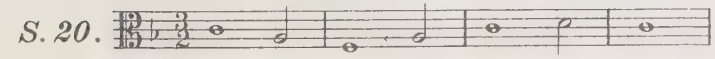
Webersche Vorklänge in Hoffmanns Undine.



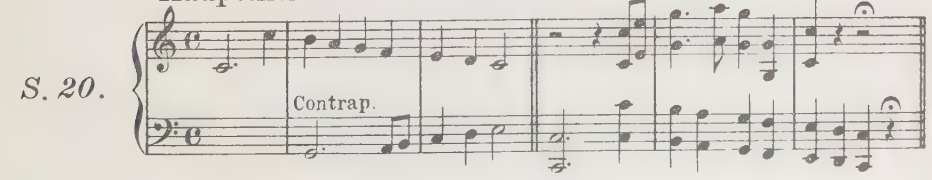
Baiersche Nationalsinfonie.



Das Choralmotiv.

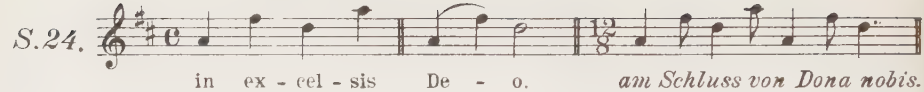


Hauptthema des Finales. *Schluss.*

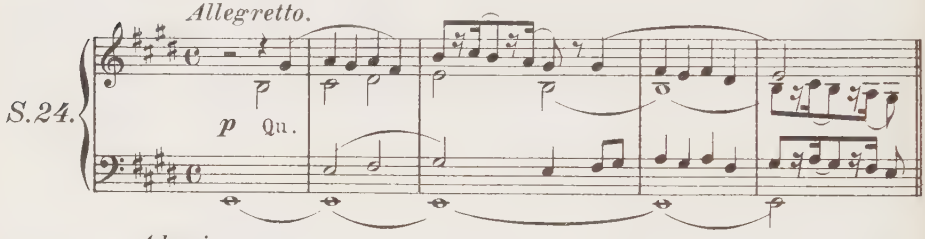


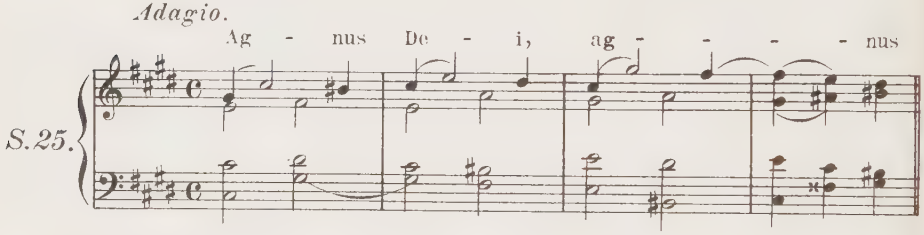
CAPITEL II.

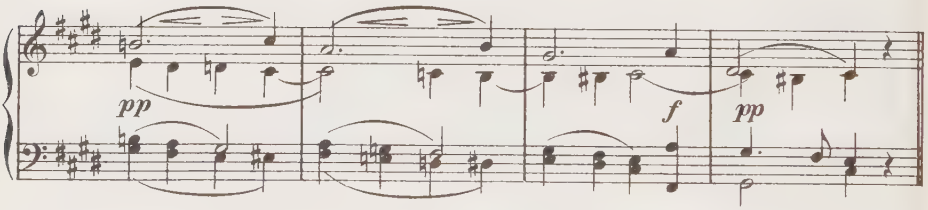
Missa pastorella.

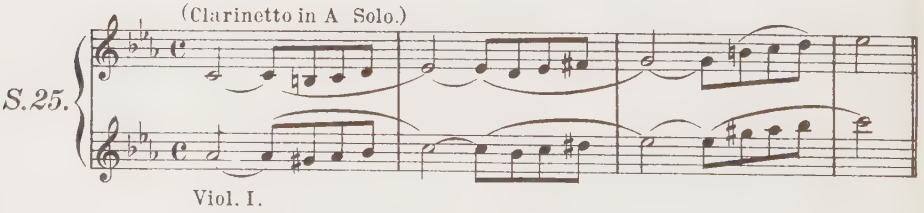


(Missa pastoritia II, Gloria.)

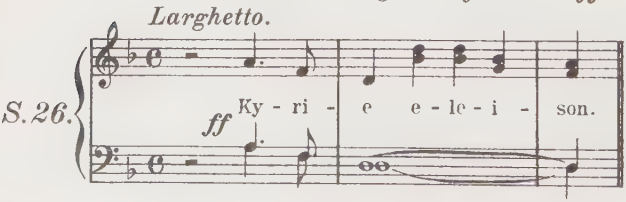


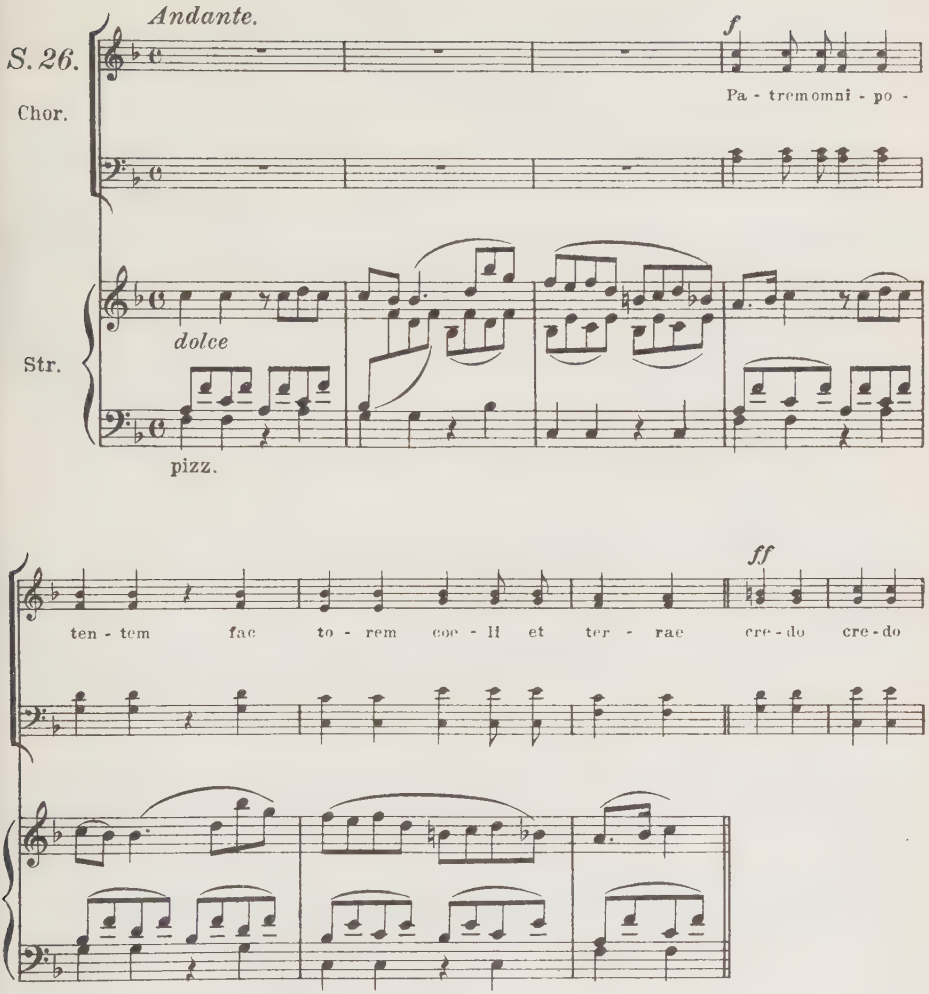




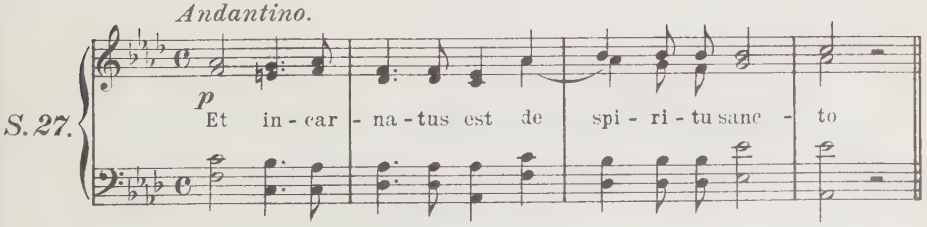


Missa solemnis I *(vgl. Schafh. S. 132 ff)*





Missa de quadragesima.



Larghetto.

Ag - nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun - di

S.27.

p

Aus dem Requiem.

Andantino. Sopran.

S.28.

ff *p* Te de - cet hym - nus De - us *f*

Chromatik in Choral XII.

S.30.

Die liturgische Melodie der Vesperpsalmen.

S.34.

Di-xit Do-minus Do-mino me-o se-de a dextris me - is

Sur - - - - ge-re sur - - - - ge-re

S.36.

al - - - ma ma - - - ter

suc - cur - re po - pu - lo

S. 36.

Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te nomen Do-mi-ni

Hauptmotiv im carmen saeculare.

S. 37.

Allegro moderato.

S. 37. SOLO.

Lau - da - te Do - mi-num om - nes gen - tes

Chor. *f* lau - da - te

Largo.

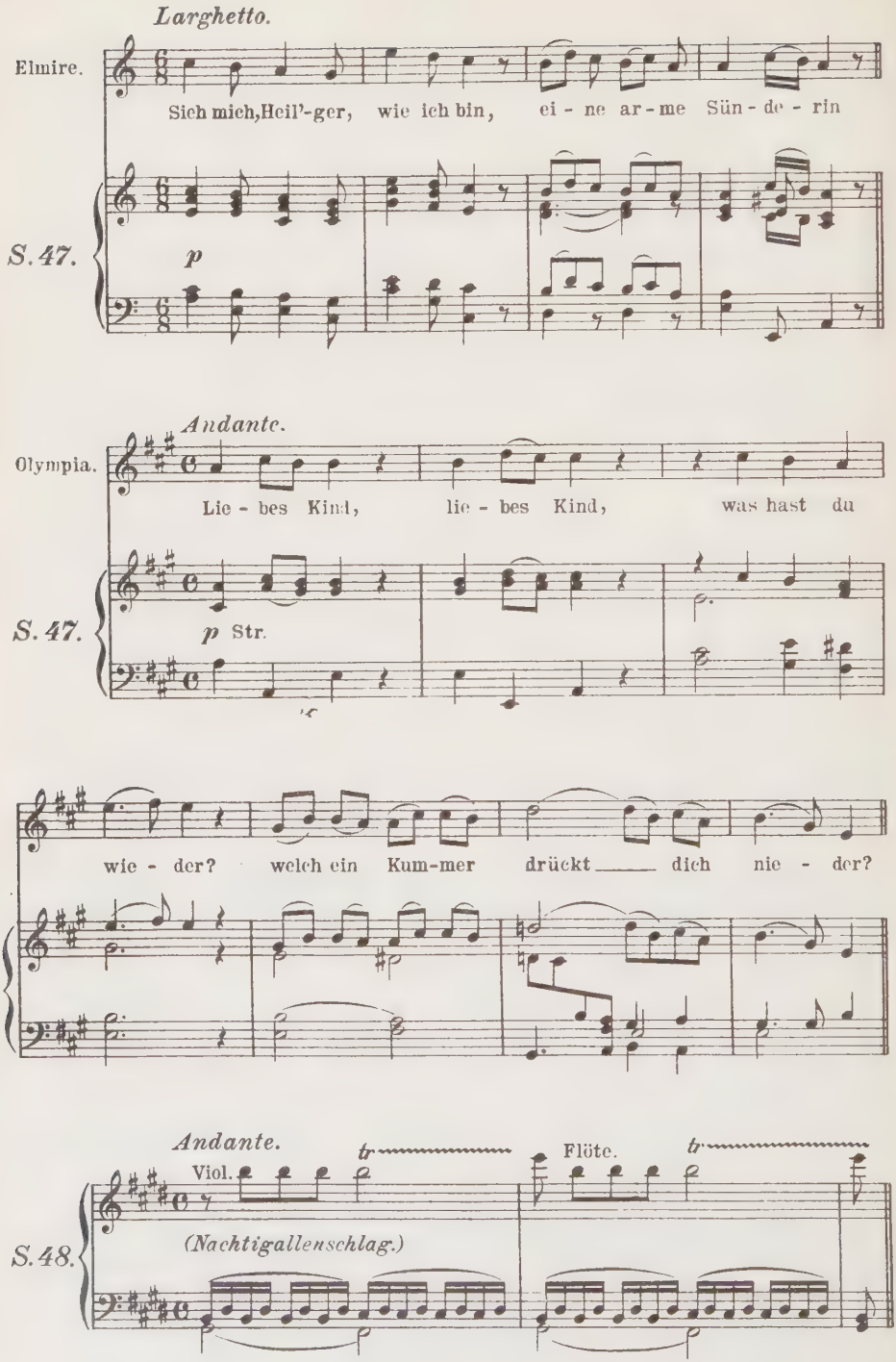
Elmire. Er - win! o schau, du wirst ge-rochen; kein Gott er-

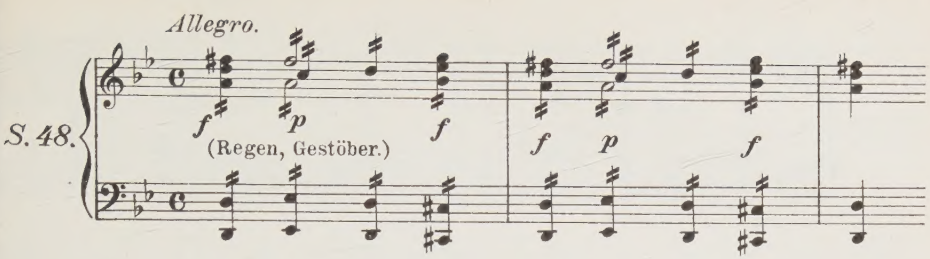
Oboe.

S. 47. *pp* Str. *f* *p*

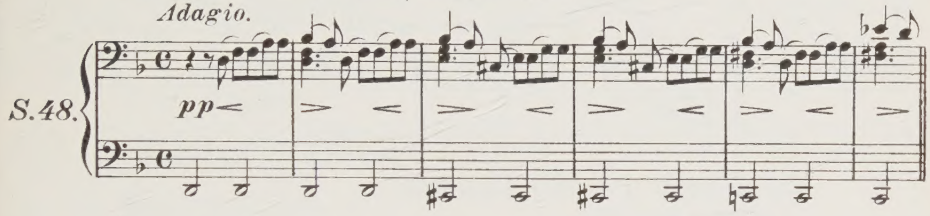
hö - ret meine Not o Lie-be, o Lie-be! gieb mir den Tod!

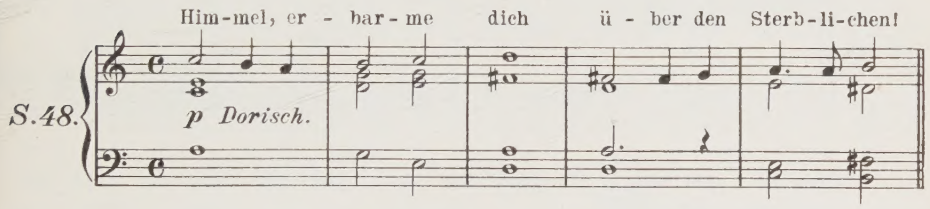
Oboe


Larghetto.
Elmire.
Sich mich, Heil'-ger, wie ich bin, ei - ne ar - me Sün - de - rin
S. 47.
p
Andante.
Olympia.
Lie - bes Kind, lie - bes Kind, was hast du
S. 47.
p Str.
wie - der? welch ein Kum-mer drückt dich nie - der?
Andante.
Viol.
Flöte.
S. 48.
(Nachtigallenschlag.)

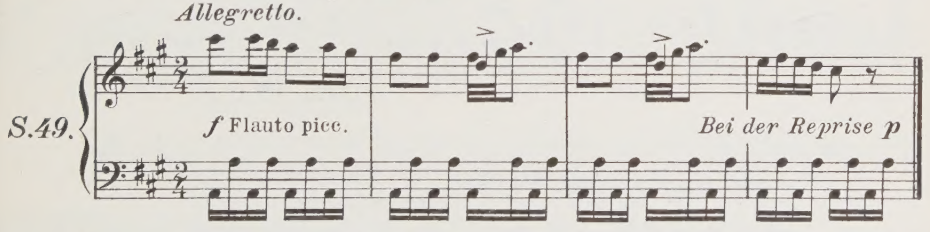


Hermann von Unna, Ouverture.

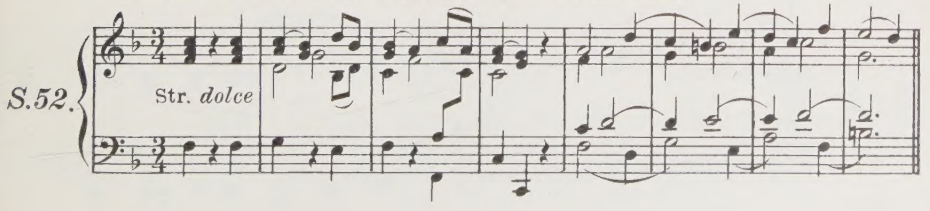


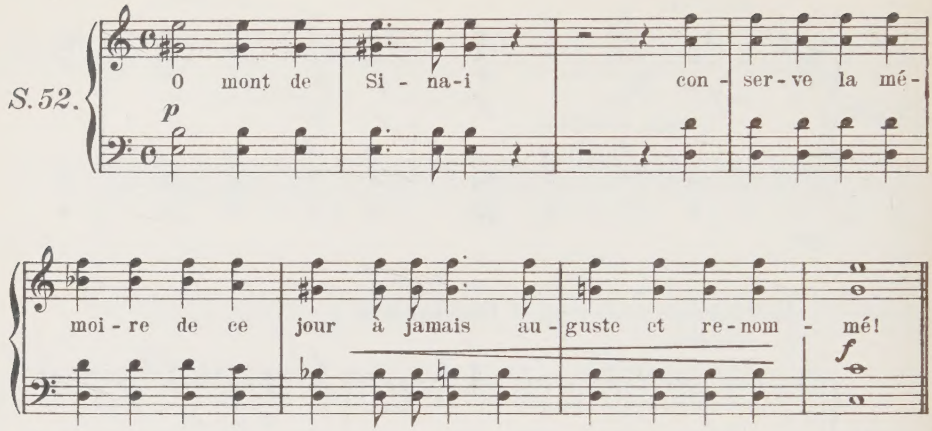


Ballet von Zigeunern.

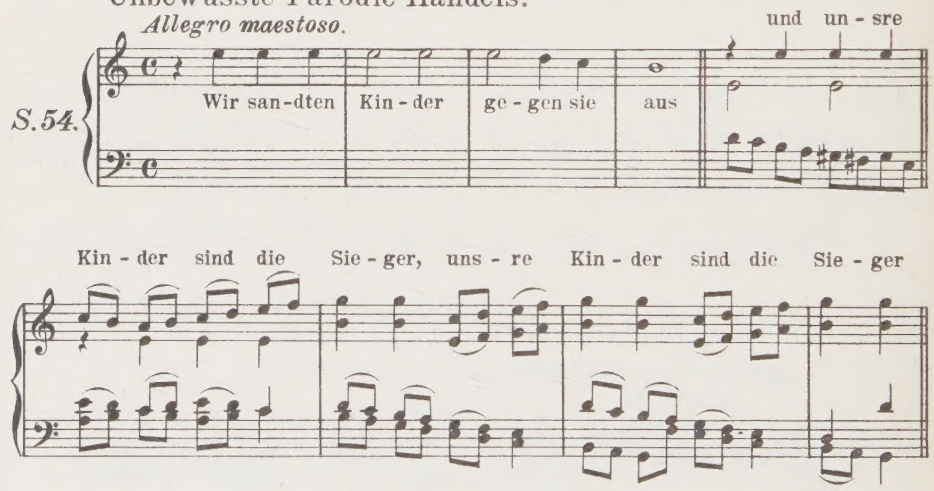


Andante aus der Ouverture zu Athalia.

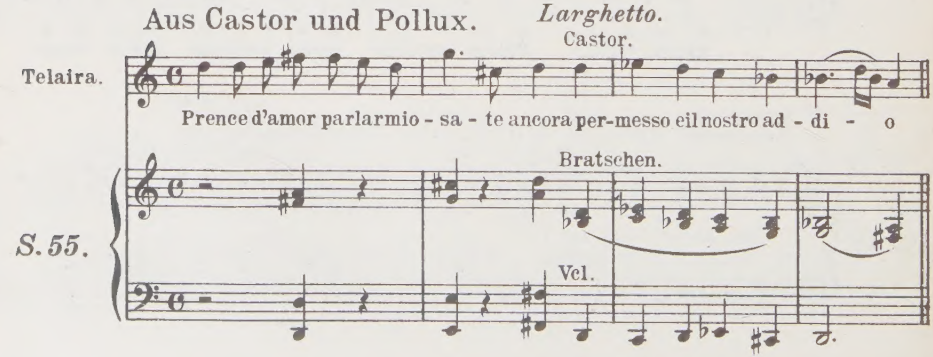




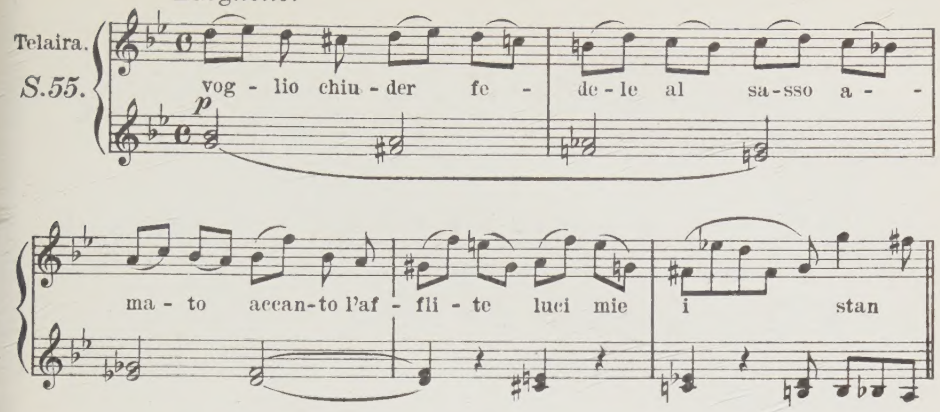
Unbewusste Parodie Händels.



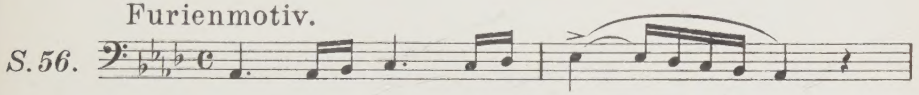
Aus Castor und Pollux.



Larghetto.

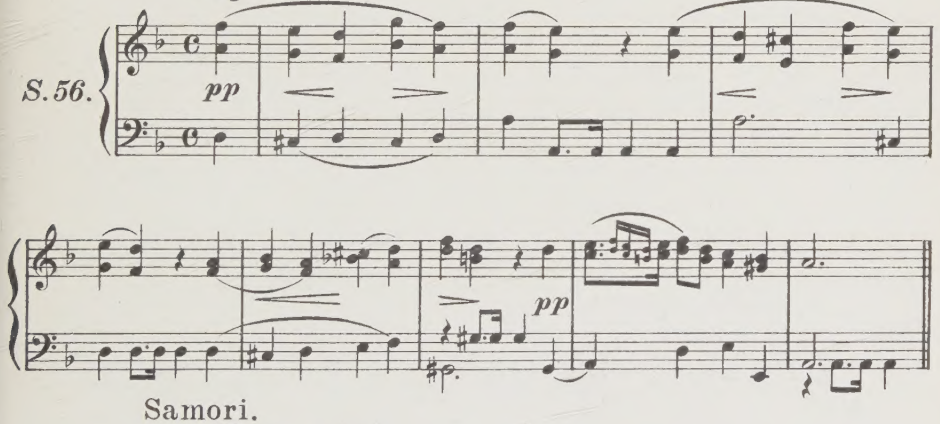


Furienmotiv.



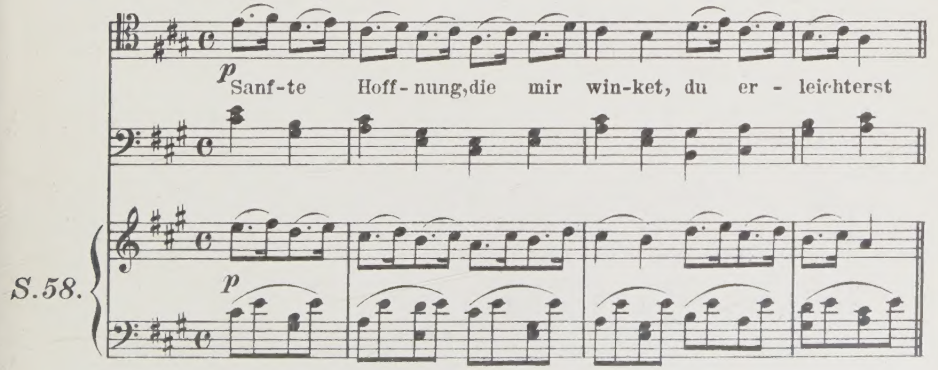
Trauermarsch.

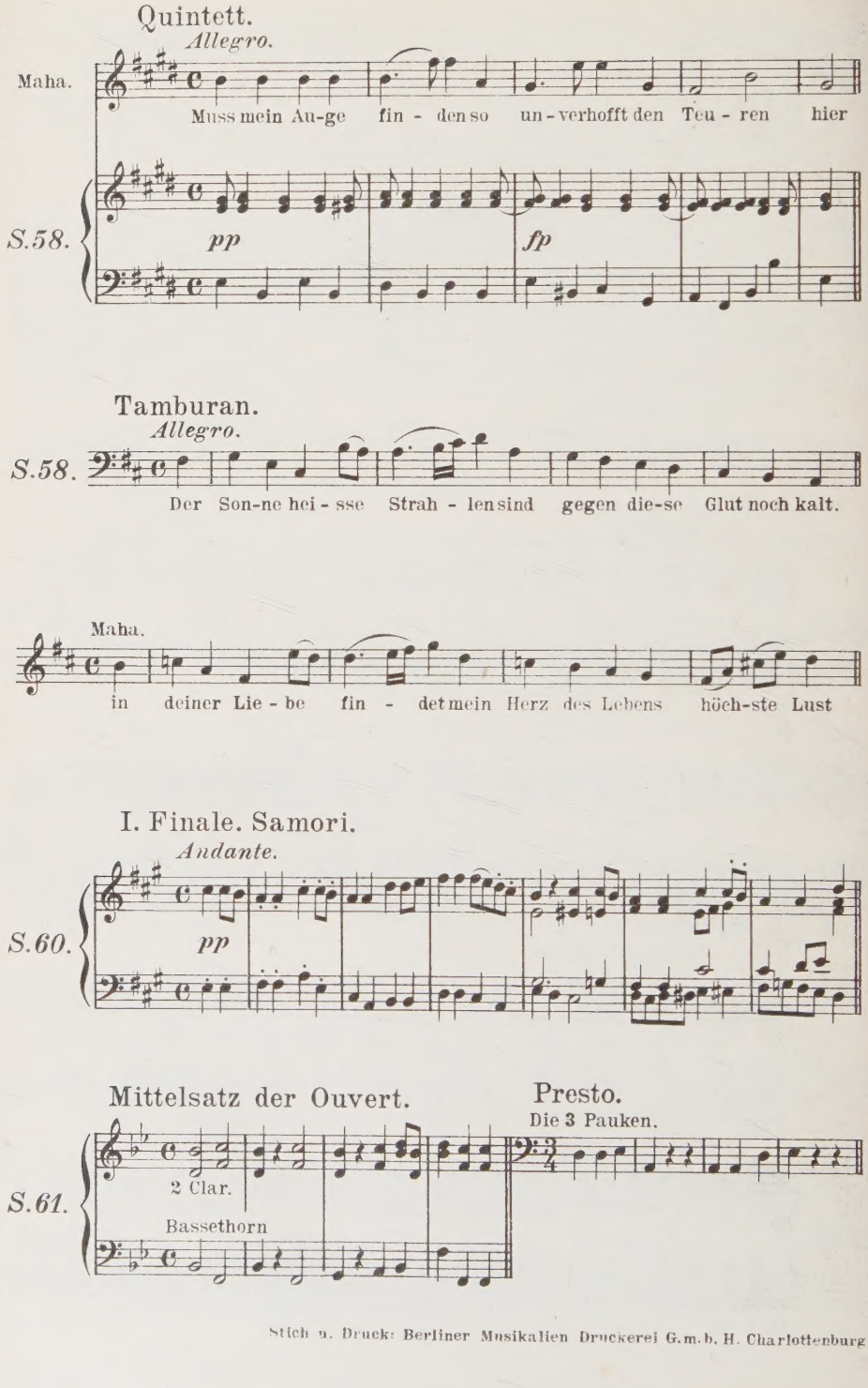
Larghetto.



Samori.

Allegro agitato.





Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg